Энтон ДУГАН

Кумиры

НЕПРИСТУПНЫЙ РОБЕРТ ДЕ НИРО

SHOUT
SHARE
IT

Annotation

Книга Энди Дугана, известного кинокритика и журналиста, представляет собой опыт независимой биографии одного из самых знаменитых и загадочных актеров современного американского кино. «Независимость» в данном случае означает лишь то, что сам Де Ниро не принимал никакого личного участия в создании книги. Это дает автору возможность выстраивать собственное видение биографии и творческой карьеры актера, используя при этом самые разнообразные источники — от персональных интервью с Де Ниро до материалов судебных заседаний, от строго документированных творческих достижений до слухов, циркулирующих в Голливуде.

Не любящий публичности, таинственный и закрытый Де Ниро — блестящий актер и великий мистификатор — предстает в книге Энди Дугана мятущейся, бесконечно сложной — и трогательной личностью.

- Энди Дуган
  - Пролог
  - 1. Люди Гринвич Виллидж
  - 2. По утрам в Челси
  - 3. Салли и Шелли
  - 4. «Кровавая мама» Бобби
  - 5. Ослепительный талант
  - 6. Набирая обороты…
  - 7. Прорыв
  - 8. Новый Марлон Брандо?
  - 9. «Победителем объявляется…»
  - 10. Богом забытый человек
  - 11. «Залетный мальчик»
  - 12. Рождение звезды
  - 13. Прославить дважды
  - 14. По стране
  - 15. Фантом
  - 16. Бык из Бронкса
  - 17. Джейк и Вики
  - 18. «Боюсь, что я провалился!»
  - 19. «Во-о-от он, Руперт!»
  - 20. Бобби и Белуши
  - 21. На втором круге
  - 22. Искушение
  - 23. Припадая к истокам

- 24. Миссия от Бога?
- 25. Неприступный
- 26. На бегу
- 27. Качество не важно
- 28. «TriBeCa»
- 29. Наоми
- 30. Сжигая за собой мосты
- 31. «Тонко размазанный талант»
- 32. Прощание с Наоми
- 33. «Третий глаз»
- 34. На улицах Бронкса
- 35. Вознаграждение
- 36. Леденящий ужас
- 37. Еще одна подобная роль
- Эпилог

- notes
  - 1
  - 2
  - 3
  - 4
  - 5
  - 6
  - 7
  - 8
  - 9

Энди Дуган
Неприступный Роберт де Ниро

Пролог

Гаснет эмблема студии «Юнайтед Артистс» — буквы цвета голубой стали, с зазубренной заглавной «А», — и экран становится черным на пятнадцать секунд. Почти сразу же в темноте возникает, как будто издалека, музыка — соло на скрипке, смутно знакомая классическая мелодия.

Постепенно она становится все громче и яснее. На черном экране вспыхивают белые буквы: «Продукция компании Роберт Чартофф — Эрвин Винклер», — весьма скромная заставка по голливудским стандартам. За нею следует вторая, столь же простая: «Картина Мартина Скорсезе». Наконец появляется: «Роберт Де Ниро в фильме…» И снова — секунда полного мрака на экране, который затем вспыхивает черно-белой картинкой.

Это боксерский ринг перед боем. Вокруг плавают клубы дыма от множества дешевых сигар и сигарет. В левом углу боксер в облепившем его мокром от пота трико. Он боксирует с тенью, ни в кого не целясь, словно сосредоточенно вглядываясь внутрь себя… Камера ловит его изображение в «рамке» из натянутых канатов, так что он выглядит, подобно животному в клетке, загнанным между верхним и нижним канатом, а средний канат рассекает изображение пополам.

Звук все нарастает, и, наконец, мелодию можно узнать. Это интермеццо из «Cavalleria Rusticana» Масканьи. Когда к скрипичному соло присоединяются все струнные, появляются титры на красном фоне: «Бешеный бык». И это — единственный всплеск цвета на протяжении всего фильма.

Боксер продолжает свой бой с тенью. Томительное пение струн придает углубленной сосредоточенности его движений почти балетную грацию. Созвучия становятся все резче, он уже чуть ли не танцует на пуантах. Толпа вокруг ринга увлеченно следит за ним, но боксер не удостаивает зрителей ни единым взглядом. Он опускает голову и правое плечо, нанося серию ударов в солнечное сплетение воображаемого противника. Теперь боксер весь сжат до предела, и видна вся его мощь. В эту минуту осознаешь, что всякий, кто попадет под его удар, пролежит пластом не меньше недели. Экран на мгновение «слепнет» — это где-то в толпе щелкает вспышка невидимого фотографа. Боксер все это время работал спиной к камере; теперь он обращает к ней свое лицо.

Снова он встает на цыпочки, подпрыгивая на месте словно в беспредельной злобе. Потом вдруг делает несколько неестественно широких шагов вперед и валится на канаты, руки

его больше не выстреливают удары, а судорожно прижаты к груди. Затем опять начинает двигаться, но осторожно, словно стараясь удержать в себе энергию. Все это время он ни разу не взглянул на толпу болельщиков. Своей отрешенностью боксер похож на марсианина. Он двигается вперед и назад по рингу, кулаки в перчатках сжаты, его сила полностью сконцентрирована, и кажется, что от него исходит поток энергии…

Мы снова видим его в том же углу ринга, что и вначале. Музыка смолкла, а боксер все еще наносит удары в пустоту. Конец сцены.

Пожалуй, публика так и воспринимает Роберта Де Ниро — как человека вне общества, вне системы, бросающего фантомные удары в лицо невидимому противнику.

1. Люди Гринвич Виллидж

Нельзя сказать, что Гринвич Виллидж — какой-то опасный район. Нет. Улицы здесь не слишком «плохие»… Особенно если сравнивать с другими частями Нью-Йорка.

Гринвич Виллидж — многоязыкое вместилище рас и народов, расположенное в самой южной оконечности Манхэттена. На протяжении многих десятилетий это излюбленный уголок для артистической богемы. Эдгар Аллан По, Натаниэль Готорн и Боб Дилан — это всего несколько имен из великого множества тех, кто искал и находил источник творческого вдохновения, сидя в здешних кафе и барах. Гринвич Виллидж раскинулся на запад, восток и юг вокруг Юнион-Сквер-Парк и разделен приблизительно пополам улицей Лафайет, там, где она переходит в Четвертую авеню. Ист Виллидж граничит с Маленькой Италией и Чайнатауном и, несмотря на предпринимаемые в последнее время попытки придать ему некоторый лоск, остается наименее приятным из двух частей Гринвич Виллидж. Зато Вест Виллидж — просто рай для богемы. Цены на недвижимость тут высоки, по улицам можно разгуливать спокойно, а в самой атмосфере чувствуется привкус свободы и приятной расслабленности.

Именно в Гринвич Виллидж направлялась в январе 1940 года двадцатичетырехлетняя студентка университета Беркли Вирджиния Эдмирал. Тогда район был совсем иной, чем ныне, — прежде всего, казался уединенным и был не так плотно застроен. Две коммуны, ныне расположенные к северу и к югу от Хьюстон-стрит, которая возникла в семидесятые годы в результате нашествия сюда «яппизированных» офисов, в те времена представляли собой индустриальный район с множеством заводов и фабрик. Целью Вирджинии было поступить в Школу изящных искусств Ганса Гофманна.

Родилась Вирджиния Эдмирал в Даллесе, штат Орегон, 4 февраля 1915 года, большую часть детства провела в Айове и в городке на границе Калифорнии и штата Вашингтон, на тихоокеанском побережье. Одаренная художница и хорошая студентка, в семнадцать лет она отказалась воспользоваться возможностью учиться в Париже… Зато в Беркли встретила друзей, у которых сформировалось свое собственное видение мира, таких, как поэт и художник-иллюстратор Роберт Дункан, поэтесса и художница Мэри Фабилли, ее сестра Лили, а также Полин Кэл, ставшая впоследствии авторитетным кинокритиком.

Студенческий кампус Беркли в тридцатые годы был

невероятно политизирован. Испания в то время лежала в руинах гражданской войны, а Европа готовилась вступить во вторую мировую войну. Именно вокруг этих двух тем и накалялись политические страсти. Друзья Вирджинии из университетской Лиги Молодых Социалистов (ЛМС) были ярыми троцкистами, и потому, как вспоминала Вирджиния много лет спустя, «их мнения казались гласом вопиющего в пустыне, поскольку почти все остальные студенты являлись приверженцами сталинизма».

Подобно прочим студентам, они жили в клетушке на чердаке, где имелся мимеограф — примитивный печатный станок, который непрестанно выплевывал листовки с новостями пропаганды, чем вносил свою лепту в непримиримую идеологическую борьбу между молодыми социалистами и молодыми коммунистами. Молодые люди, сидя тесным кружком, слушали, как Дункан читает свои стихи, и, должно быть, представляли мир гораздо более простой и понятной штукой, чем это было на самом деле, — а на дворе стоял февраль 1938 года… Они жили, как счастливые бродяги, и наслаждались обществом друг друга. В статье, посвященной ретроспективному обзору иллюстраций Дункана, Вирджиния Эдмирал называет то время самым счастливым в жизни, тогда как ее мать смотрит на тот период значительно более скептически и описывает компанию дочери как общество восхищенных друг другом дурачков. «Впрочем, мне и самой казалось, что в этом что-то не так», — так признавалась позже и сама Вирджиния.

В 1939 году война в Европе уже готова была вот-вот разразиться, и Вирджиния с товарищами все больше времени проводила на митингах, раздавая напечатанные ими же листовки. Троцкисты формировали IV Интернационал и разделились затем на шахтманистов и ортодоксов. В то же время к ребятам из Берклианской ячейки ЛМС, мысли которых перекликались с идеями «новых левых» шестидесятых годов, относились свысока, их считали «поэтами и дилетантами, неспособными стать настоящими подпольными кадрами». К этому моменту Вирджиния Эдмирал получила степень бакалавра английской литературы и работала в «Федерал Артс Проджектс» в Окленде. Она решила, что теперь настало время поступить в школу Гофманна и одновременно работать официанткой в ресторане в Гринвич Виллидж, чтобы прокормиться.

Мать Вирджинии, преподаватель английского языка и латыни, была крайне встревожена стремлением дочери к такой непостоянной и ненадежной жизни. Она получила от Вирджинии обещание, что та будет жить в общежитии «Интернейшнл Хаус» и посещать Колледж искусств в округе Колумбия, чтобы получить

степень магистра и иметь право преподавать историю искусства. С этой целью мать Вирджинии даже заняла денег у собственного отца, однако уже к концу первого семестра Вирджинии удалось с успехом истратить все деньги. В начале лета 1940 года Вирджиния поехала к Роберту Дункану в Вудсток, где он издавал свои собственные литературные журналы — примерно тем же они с Вирджинией занимались в Беркли. После визита к Дункану она полгода преподавала в летнем лагере в Мэйне.

После этого снова пришла пора обращать взоры в сторону Гринвич Виллидж.

Она быстро нашла отличную студию на Восточной Четырнадцатой улице. В огромные окна студии без помех вливался тускловатый северный свет, еще одним преимуществом являлся вид из окон на Юнион-сквер. Студия, возможно, была прекрасная, но в качестве жилища оставляла желать лучшего. Прежде всего, отсутствовала ванная, а квартирная плата составляла целых 30 долларов в месяц, гораздо больше, чем Вирджиния могла выкроить из своих средств. Ей удалось найти двух подруг для совместного проживания, а Роберт Дункан использовал эту квартирку как «перевалочный пункт» во время своих вояжей из Вудстока в Нью-Йорк.

Дункан с большой теплотой вспоминает Вирджинию и ее студию в своих записях того периода. В заметке, помещенной в 1941 году в журнале «Банкрофт поэтри аркив» («Архив нищей поэзии») незадолго перед войной, описана живая картинка:

«Перед нами студия Вирджинии. Мы — в сумраке над огнями Четырнадцатой улицы. Картины будто отступают внутрь стен, как сказочные зеркала наших грез — созревание во тьме невиданных сил. Это наше последнее занятие — словно проекция в сегодняшний день, в 1941 год, того рая в Беркли, где мы снова и снова изучали рисунки Вирджинии, Мэри, Лилиан, Сесил и или мои, и той золотой поры, когда я читал стихи Вирджинии и ее друзьям-студентам…»

К осени Гофманн предоставил Вирджинии место в своей школе, и она забросила все мысли о получении степени, полностью сосредоточившись на живописи. Однако тут в ее жизни появляется еще один интерес. Бывший студент школы, бросив учебу в Блэк Маунтин колледж, вернулся в школу Гофманна. Несколько месяцев они с Вирджинией прожили вместе в лофте[1] на Восточной Четырнадцатой улице. Этого молодого человека звали Роберт Де Ниро.

Роберт Де Ниро-старший родился в 1922 году в Сиракьюзе, штат Нью-Йорк. Мать его была ирландка, отец — итальянец. Рос он преимущественно в ирландской среде. Уже с пяти лет он

выказывал явные художественные способности и невероятную для малого ребенка целеустремленность в искусстве. Так что, когда в одиннадцать лет он стал посещать класс искусства при Университете Сиракьюз, ему вскоре выделили отдельную студию, где он мог заниматься живописью самостоятельно.

Тамошние учителя разглядели молодой расцветающий талант и всячески поощряли его, точно так же, как впоследствии и Гофманн, который считал его самым блестящим из своих студентов. Динамичный живописец с острым чувством цвета, Де Ниро часто вызывал ассоциации с фовистами, в частности с Матиссом.

Симпатичный парень с гривой волнистых волос, глубоко посаженными глазами, в которых, казалось, дышала сама душа, густыми низкими бровями и круто очерченной нижней челюстью, что выдавало в нем весьма целенаправленного юношу, — таков был Роберт Де Ниро. Он был невысок, около 175 сантиметров. Его вежливая манера беседы и несомненный шарм производили глубокое впечатление на всех, кто его знал. Внешнее обаяние усиливал внутренний огонь. Де Ниро сам создавал для себя высочайшие стандарты и являлся для себя самым суровым критиком. Современники вспоминают, как часто он переживал неудачи. И состояние фрустрации — невозможности достичь удовлетворения — могло вдруг найти выход в эмоциональном взрыве. Эти вспышки гнева были в основном направлены на собственные художественные промахи.

Один из друзей характеризует его поглощенность искусством как вопрос жизни и смерти. Его решимость создать искусство в чистой форме заставляла его снова и снова писать поверх уже готовой картины, в беспрестанных поисках если и не совершенства, то хотя бы частичного удовлетворения. В 1958 году влиятельный нью-йоркский журнал «АРТ-ньюс» опубликовал статью о Де Ниро, посвященную творческому процессу художника. Но этот процесс представлял собой поистине адские муки, так что журнал смог осветить лишь чуть более двух последних лет его творчества.

«…Однако из-за неизменного недовольства любой своей новой работой, — написано в каталоге его ретроспективной выставки 1995 года, спустя два года после смерти художника, — переписывания холста снова и снова, метания от холста к холсту, окончательная версия представляет собой лишь отражение его состояния фрустрации, поскольку каждая предыдущая версия подвергалась непрерывным метаморфозам до тех пор, пока, в конце концов, могла сохраниться одна лишь гуашь…»

Хотя он был современником, пусть несколько младшим по

возрасту, таких абстрактных экспрессионистов, как Марк Ротко или Джексон Поллок, творения Роберта Де Ниро бесспорно приближались к настроениям и стилю европейских экспрессионистов. Он писал классические объекты — студийных моделей, кувшины и вазы, — а зачастую по фотографиям мест, где никогда не бывал. Его картины несут явственный отпечаток средиземноморского восприятия цвета и пространства. Его вполне заслуженно хвалили в сороковые и пятидесятые годы, но из-за своей неуступчивости в вопросах продажи картин в коллекции и галереи, а также возросшей в целом тенденциозности мира искусства, — по возвращении из Франции, в шестидесятые годы, он стал известен прежде всего как «художник для художников». Для знатоков он был признанным авторитетом, но, вне ограниченного круга поклонников, широкая публика его практически не знала. После его смерти в 1993 году среди бумаг был найден листок, на котором он сделал выписку из журнальной статьи о французском художнике Эжене Делакруа: «Живя так, как живу я, то есть своими ощущениями и своим сердцем, я должен искать наслаждения в живописи и оттуда извлекать и то, и другое».

Однако все это еще было далеко впереди, когда Роберт и Вирджиния встретились в школе Гофманна. В течение нескольких последующих лет оба они будут выставлять свои Работы в галерее Пегги Гуггенхайм «Искусство этого века», а Вирджиния продаст одно из своих полотен — «Композицию», в Музей современного искусства в Нью-Йорке, оказавшись первой из художников ее поколения, кому это удалось. Картина была куплена за 100 долларов, совсем небольшую сумму, но Пегги Гуггенхайм посоветовала Вирджинии не торговаться, поскольку картина уходит в музей и к тому же это у нее первая продажа.

Эдмирал и Де Ниро были странной парочкой: он — легко воспламеняющийся итало-ирландец, она — в высшей степени независимая интеллектуалка. Но подходили они друг другу или нет, в Провинстауне, или «Пи-Тауне», как обозначали это местечко студенты Гофманна, их считали блестящей парой. Они были в числе лучших студентов и привлекали к себе всеобщее внимание в той атмосфере, где художника могли либо возносить до небес, либо полностью игнорировать. Их соученики вспоминают некую незримую ауру грядущего величия вокруг этой пары, пользующейся уважением учителей и мастеров.

Однако, несмотря ни на что, все это не могло продлиться долго.

2. По утрам в Челси

В Америке вехи XX века определяются историческими местами настолько же, насколько и ее выдающимися людьми. Вашингтон времен Рональда Рейгана и политика этого президента характеризуют восьмидесятые годы, семидесятые годы — это апогей антивоенного движения и всеобщей политизированности, в шестидесятые главной приметой времени являлись пришедшие из Сан-Франциско мотивы: хиппи, любовь и наркотики. Но в первые годы после второй мировой войны американское общество обращало свои взоры прежде всего на Нью-Йорк, и в особенности — на Гринвич Виллидж.

Когда родился Роберт Де Ниро-младший, Америка вот уже два года как вступила в войну. И еще два года оставалось до того, как атомные бомбы упадут на Хиросиму и Нагасаки, установив тем самым неустойчивый мир и введя человечество в атомную эру и «холодную войну». Окончание войны прибавило активности и энергии Соединенным Штатам, которые уже однозначно готовились играть роль мирового полицейского. В те времена жить было страшно интересно, если ты американец. Кажется, тогда не было ничего такого, чего бы Америка не могла, и о чем не мог бы мечтать даже самый заурядный американец. Эта активная жизненная философия поколения, родившегося сразу после войны, обещала манящие перспективы для «сердитых молодых людей» или «шумных детей» («Baby Boomers»). Де Ниро родился двумя годами раньше и формально к этому поколению не принадлежал, но сложился он под влиянием тех же условий.

Роберту Де Ниро-старшему исполнилось всего девятнадцать, когда Америка вступила в войну. Под угрозой призыва в армию Роберт и Вирджиния Эдмирал решили пожениться в январе 1942 года. Их материальное положение было, мягко выражаясь, неутешительным. Эдмирал подрабатывала случайными машинописными работами для писателей, а летом в Провинстауне они собирали ягоды на продажу… Роберт короткое время работал на рыбозаводе. Они оба получали по 15 долларов в месяц от Хильды Ребей, директора небольшого Музея Гуггенхайма. Осенью 1942 года Ребей выдала Де Ниро черный костюм и устроила на работу в музей: от него требовалось по нескольку часов в день сидеть за конторкой и отвечать на вопросы визитеров. За это он получал 35 долларов в неделю. Это было примерно втрое больше того, на что они жили раньше, так что финансы их больше не тревожили. Де Ниро сговорился с Джексоном Поллоком и несколькими другими художниками,

чтобы по очереди спать по ночам в музее для охраны картин.

В компаниях, где вращались Роберт и Вирджиния, о рождении детей никто и не задумывался, и тема эта была совершенно непопулярной. Однако в октябре 1942 года Вирджиния присматривала за своим новорожденным племянником и была очарована малышом. В ней проснулись материнские инстинкты, и 17 августа 1943 года у нее родился Роберт Де Ниро-младший.

К этому времени молодые супруги разыскали квартиру на последнем этаже трехэтажного дома на Бличер-стрит, 200, напротив кафе «Сан-Ремо», за невероятно скромную сумму в 22 доллара в месяц. Квартиру перегородили, и образовалось две большие студии и спальня. Умывались они в чане для белья на кухне и, поскольку в квартире не было центрального отопления, установили два мощных нагревателя, по одному в обе студии.

Отсутствие центрального отопления супруги сполна компенсировали тем, что обобщенно можно назвать «радостями жизни». Здесь вечно толпилась богема, и маленький Де Ниро часто ползал по полу между ногами знаменитых впоследствии представителей культурной и артистической элиты Нью-Йорка. Вечно были гости и постоянно — кофе, его даже иногда подавали в плошках для уксуса… В верхнем этаже на Бличер-стрит, 200, в 1943 году можно было запросто встретить художницу Марджори Макки, критика Клемента Гринберга и уж конечно Роберта Дункана.

Лишь только начав ходить, малыш Де Ниро выявил огромный запас энергии. В расположенном поблизости парке люди всегда с удивлением оборачивались, глядя на его кульбиты. В детском саду «Гринвич Хаус» он тоже показал себя невероятно подвижным и бесстрашным — он был самый маленький из тех, кто рискнул кататься с горки…

Однако, когда малышу исполнилось два года, все полетело вверх тормашками — его родители разошлись. Ни Роберт Де Ниро-старший, ни Вирджиния Эдмирал никогда не высказывались официально относительно своего разрыва, который, во всяком случае в первое время, был далеко не мирным… В лондонской газете «Обсервер» в 1977 году появилась статья, где цитируется анонимный источник, утверждающий, будто разрыв родителей Де Ниро произошел из-за вмешательства в их жизнь некоего психиатра, который сам был несостоявшимся художником. Это мало похоже на правду, поскольку упомянутый в статье психиатр был сторонником Фрейда, а значит, не в его правилах было оказывать давление на своих пациентов. Каковы бы ни были причины этого разрыва, Де Ниро и Эдмирал не желали их

публичной огласки.

Несколько месяцев малыш прожил у дедушки и бабушки в Сиракьюзе, пока решался вопрос о передаче опеки над ребенком. Именно тогда его и крестили по католическому обряду, против желания родителей. Его отец оставил церковь в двенадцать лет, а мать, хоть и была пресвитерианкой по крещению, уже давно тоже стала атеисткой. Разрыв этой блестящей пары породил в тесном артистическом кружке своего рода скандал, конец которому положил лишь официальный развод в 1953 году. С учетом тогдашнего общественного климата (для женщины было почти невозможно подать на развод и выиграть иск, за исключением случаев супружеской измены) мы можем предположить, что в конце концов Де Ниро согласился на неофициальный развод по обоюдной договоренности, что позволяло исключить обвинения в супружеской измене.

Для Де Ниро-старшего живопись была всем. Ради искусства он шел на любые лишения и трудности. Он жил в палатке, работал на угольной барже, и даже прислуживал в ресторане — в том самом ресторане, где был официантом драматург Теннесси Уильямс… Само собой разумеется, вся материальная и моральная ответственность за сына ложилась на Вирджинию. Однако несколько лет спустя, получив 1000 долларов от Фонда Глории Вандербильт, Де Ниро отдал все Деньги своей бывшей жене. После их разрыва наступил период полного отчуждения родителей друг от друга, но Вирджиния и в это время не запрещала сыну общаться с отцом, скорее наоборот. Де Ниро-старший продолжал занимать студию в Гринвич Виллидж, и мог запросто дойти пешком до дома, где жил его сынишка.

Роберт проводил помногу часов, сидя на коленях у отца, писавшего за мольбертом и беспрестанно совершенствовавшего свои картины. Мальчик мог воочию наблюдать глубокую поглощенность человека творчеством… Память о часах, проведенных в студии отца, сохранится у Де Ниро навсегда.

Отец с сыном часто ходили по вечерам в кино. Именно отец приобщил юного Де Ниро к магическому очарованию Греты Гарбо, с которой в последующем его роднило фанатическое стремление к одиночеству. А Де Ниро-старший был безумно увлечен Гарбо. Бесспорно, многие его работы были навеяны этой блистательной кинозвездой в роли Анны Кристи. Будучи к тому же скульптором и поэтом, Де Ниро-старший выполнил несколько бюстов Гарбо в роли Кристи и писал о ней стихи. А Де Ниро-сын часто подчеркивал, что Гарбо была одной из тех актрис, чье творчество оказало огромное влияние на его собственную карьеру.

Вирджиния с сыном, проведя около года в неотапливаемой мансарде на Гудзон-стрит, 521, где остальные квартиры занимали ее друзья-художники, переезжают в относительно комфортабельную студию на верхнем этаже дома 219 по Западной Четырнадцатой улице. Тут были просторные уборные, центральное отопление, паркетные полы и большая спальня для Бобби, как его звали родители и вся округа. Однако эти хоромы обходились в целых 50 долларов в месяц!

Вирджинии Эдмирал необходимо было отложить все мысли о живописи и целиком заняться обеспечением своего ребенка и себя. Она работала в мастерской по изготовлению багетов для картин за 1 доллар 25 центов в час, что являлось в те времена минимальной официальной зарплатой. Потом она нашла работу в другой фирме, делающей те же багеты, но теперь уже за чуть более высокую плату — полтора доллара в час. Вирджиния бралась за все, что подворачивалось под руку. Она довольно успешно пробовала себя в качестве дизайнера швейных, а затем ювелирных изделий; временно поработала секретаршей; была помощником редактора в журналах «Андеруорлд Детектив» и «Детектив Уорлд», которые, казалось, доходили до грани безумия в публикациях триллеров… Тем временем маленький Бобби коротал часы в детском саду Гринвич Виллидж. В сущности, детский сад был большой подмогой: он финансировался правительственной программой поощрения труда женщин на оборонных предприятиях, и все удовольствие обходилось Вирджинии всего лишь в доллар с четвертью в неделю. Позже, в младших классах школы, Бобби иногда по «старой памяти» захаживал в свой детский сад, где его неизменно вспоминали как «чрезвычайно деятельного и творческого ребенка».

Очень скоро Вирджиния поняла, что ей надо найти способ зарабатывать надомной работой. Она стала выполнять машинописные работы и редакторскую правку для двух писателей-иностранцев — Ладисласа Фараго и Марии Пискатор, но чаще всего она печатала дипломы студентам Колумбийского университета и диссертации аспирантам. В известной степени это было неплохо, но работа носила непостоянный характер, и на нее нельзя было положиться. В конечном счете, она купила небольшой печатный станок и организовала собственное дело. Эта фирма, названная «Академией», действовала в квартире на Западной Четырнадцатой улице до 1957 года, когда Вирджиния переместила ее в офис за углом, на Седьмой авеню, 68. К тому времени это уже была полноценная компания со штатом в десять человек. Вероятно, основной причиной для такого перемещения был юный Де Ниро, которого выводил из себя постоянный стрекот

пишущих машинок и грохот линотипов, так что он грозился выкинуть все это барахло в окошко. Политические пристрастия Вирджинии Эдмирал оставались незыблемыми, и одним из побочных занятий фирмы было издание памфлетов и листовок для социалистического движения. В 1964 году Вирджиния Эдмирал выехала из своей старой студии, оставив жить там сына. Де Ниро прожил в ней вплоть до начала семидесятых годов.

Хотя родители его расстались и потом развелись, Роберту удалось вырасти вполне нормальным ребенком. Рождество он проводил, к примеру, со своей матерью и ее родными, а уже на следующий день ехал со своим отцом в Сиракьюз к бабушке и дедушке. Точно так же летом он проводил месяца полтора в Сиракьюзе. Это продолжалось до тех пор, пока в пятнадцать лет Де Ниро не попрощался с отцом, который уплывал на пароходе во Францию, где решил поселиться. Прощальный ужин и расставание для них обоих были, вероятно, крайне болезненными моментами жизни…

Юный Де Ниро первоначально пошел в школу PS41 на Восточной Одиннадцатой улице. Окна школы выходили на Гринвич-авеню, и фасад старого здания был объединен с новым, так что и до сих пор его можно видеть со спортивной площадки. Де Ниро надо было пройти всего несколько кварталов до школы. Он был учеником не особо приметным. Хотя, по некоторым воспоминаниям, в детстве и отрочестве всегда ходил с книжкой, на самом деле он уделял книгам не так уж много времени. Он пристрастился к чтению дешевых сборников комиксов, которые, подобно телевидению в наши дни, оказывали дурное влияние на подрастающее поколение. Это были не те бледные заморыши, которыми являются комиксы в наше время, нет, тут вы могли «купить за полтинник 64 страницы в полном цвете». И юный Де Ниро увлеченно вживался в красочный мир приключений и ужасов. Безусловно, учителя с подозрением относились к его пристрастию, однако скорость его чтения заметно возросла в течение одного-единственного лета.

Одобряла или нет Вирджиния читательские интересы сына, неизвестно. Во всяком случае, она не предпринимала никаких действий по этому поводу. Вслед за своей матерью, Вирджиния целиком полагалась на теорию Джона Дьюи[2]. Отсутствие дисциплины не испортило ребенка — юный Де Ниро был спокойным, непроказливым мальчиком. Хотя они с приятелями иногда развлекались бросанием из окна на улицу наполненных водой бумажных пакетов или беготней по эскалаторам в метро, в целом это был надежный паренек, которого не надо было даже

просить убирать собственную комнату, что для подростка является почти невероятным…

Де Ниро покинул эту школу после шестого класса. В округе шла дурная слава о безобразиях и насилии в местной средней школе, куда предстояло бы перейти Роберту и его одноклассникам. Вместо этого он был отправлен в частную школу. Высшая школа Элизабет Эрвин на Чарльтон Роуд в Нью-Йорке слыла весьма передовым учебным заведением с очень либеральными взглядами.

Редчайшее изображение Де Ниро в этот период жизни можно найти в нью-йоркском журнале «Глэмор» («Шик»). Один фотограф, приятель друга Вирджинии, попросил снять ее сына для иллюстрации к статье о противостоянии государственных и частных школ. Хотя сам Де Ниро учился в частной школе, его изображение решено было подать как «образец» ученика из государственной школы. С этой странной фотографии на нас смотрит растрепанный мальчик в велосипедной куртке и джинсах. В тот момент ему было не больше тринадцати, но взгляд мальчика выражает понимание и уверенность в себе. Самое интересное, что уже на этом на снимке он смотрит на фотографа так же подозрительно, как и позже взрослый Де Ниро, который всегда сторонился вездесущих репортеров…

Время, проведенное Де Ниро в этой школе, не было отмечено особыми успехами. В школе витал дух либерализма, и в обстановке маккартизма, «охоты на ведьм», запуска первого советского спутника и начала «холодной войны» было ясно, что единственной защитой школы от обвинения в «розовой» окраске могут стать академические достижения. И школа старалась подготовить как можно больше своих учеников для колледжей «Лиги Плюща». Именно здесь Де Ниро столкнулся со своей первой проблемой в образовании. По иронии судьбы оказалось, что совершенства в учебе ему достичь нелегко — он тратил помногу часов на то, чтобы переписать свои задания без единой кляксы, это перекликалось с усилиями отца, снова и снова переделывающего свои творения… Трепетное отношение мальчика к своим школьным сочинениям было предвестником его упрямого стремления к совершенству, которое впоследствии сделало его великим актером. Однако в то время его старания не отвечали стандартам «Лиги Плюща», и после окончания восьмого класса ему посоветовали поступить в Школу музыки и искусства.

Де Ниро всю жизнь «воспитывал себя сам». Когда он стал проводить много времени вне дома, у него появились друзья в Маленькой Италии. Роберт никогда не слонялся по улицам как потерянный. Он слишком рано приобрел уверенность в себе и

склонность к самопознанию, и потому всегда умел находить свое место в компании и активно участвовал в уличной жизни Гринвич Виллидж и Маленькой Италии. А в пятидесятые годы эти улицы были, пожалуй, самым волнующим местом на земле.

Вернулось с войны новое поколение американцев, обретшее новое видение мира. Это выразилось в колоссальном всплеске творческих сил — в литературе, музыке, театре и кинематографе. Гринвич Виллидж был в самом центре этих процессов. Сидящие в кафе в тридцатые — сороковые годы шумные компании, о которых обожали писать обозреватели типа Уолтера Винчелла, дали начало новому, энергичному культурному потоку. В пятидесятые годы Виллидж был плавильным котлом новой американской культуры. Тамошние шестиэтажки красного кирпича, опутанные арматурой пожарных лестниц, стали своего рода кузницей, где выковывался голос нового поколения. В 1956 году, когда Де Ниро был еще подростком, Аллен Гинсберг написал «Вопль», битниковскую поэму — призыв к новому народившемуся «племени». Гинсберг и его друзья-революционеры, вроде Джека Керуака, Нила Кэссиди и Уильяма Бэрроуза, собирали громкоголосые диспуты в кафе и барах Гринвич Виллидж уже за несколько лет до этого. То была эпоха Элвиса Пресли и Чарли Паркера, эпоха, в которой вполне мог проявить себя человек, выражающий устремления своего поколения. Боб Дилан был открытием Гринвич Виллидж. За два года до того Джоан Баэз, которая затем стала известна как «второй Дилан», тоже начинала карьеру в Гринвич Виллидж. Многоликий калейдоскоп звуков и взглядов денно и нощно сопровождал юного Де Ниро, который вбирал его, проходя по улицам Гринвич Виллидж.

Сам Де Ниро рассказывает о своем отрочестве не слишком подробно. Он сторонится публичных высказываний, словно боясь смутить кого-то своими откровениями. Кажется, будто это попытка создать себя заново. Первый образ Де Ниро в кино — «крутой» одиночка, разгуливающий по «нехорошим» улицам нью-йоркского Ист-Сайда. Хотя на самом деле Де Ниро вырос в более благополучном районе, в Вест Виллидж. И в нем не было ничего от разбитного Трэвиса Бикла (его героя из фильма «Таксист»). Его самое серьезное правонарушение тех лет — он побывал «наводчиком» для предполагаемых покупателей петард в Маленькой Италии — вряд ли помогло ему попасть в список разыскиваемых ФБР уголовников…

В Школе музыки и искусства Де Ниро проучился всего несколько дней. Он был обескуражен видом учеников, которые «в

сандалиях на босу ногу бренчали на гитарах в Вашингтон-сквер», и захотел перейти в «нормальную юниорскую школу». В конечном счете, он попал в школу Чарльза Эванса Хьюза. По словам его матери, представления сына о школе «были весьма умеренного свойства». Это не совсем верно. Де Ниро был достаточно ответственным, чтобы сознавать, что мать платит за его обучение и это ей дается нелегко. Пока учеба стоила денег, он ходил в школу беспрекословно. Как только он вернулся в государственную бесплатную школу, он моментально стал прогуливать уроки. Тупая дисциплина государственной школы претила ему. Дома воспитание было намного более либеральным, так что мальчик, вероятно, был поумнее своих школьных учителей… Во всяком случае, он сам покупал себе одежду еще в возрасте десяти лет. Но как-то раз произошел срыв, и Де Ниро оказался перед угрозой исключения из школы за то, что поднял руку на учителя… Правда, удара он все-таки не нанес, и об этом инциденте нет записей в журналах, но это был прямой вызов школе и ее порядкам. В любом случае Де Ниро не мог дольше там оставаться. Мать прекрасно понимала, что с этой школой «не получилось», и попросту перевела сына в другую — частную школу Макбэрни. Снова ей пришлось платить за его обучение, и снова Роберт отвечал прилежанием. Но его прежняя леность дала о себе знать в полной мере, и его приняли в класс на два года младше сверстников. И все-таки в конце учебного года Де Ниро сказали, что ему следует пойти еще и в летнюю школу, если он хочет учиться дальше. Это возмутило Роберта, который считал, что с ним обращаются несправедливо. Он заявил матери, что вместо летней школы намерен поехать на каникулы в давно уже запланированную поездку по Штатам и навестить родственников в Калифорнии. Он обещал две вещи по возвращении. Во-первых, он скажет, наконец, чем думает заниматься в жизни, а во-вторых, она будет довольна его выбором.

В драматической студии Марии Пискатор Роберт Де Ниро еще в десятилетнем возрасте впервые вышел на подмостки в роли Трусливого Льва в пьесе «Волшебник из Страны Оз». Хотя он и не сознавал этого тогда, но его уже «зацепило». И даже теперь он не может сказать определенно, отчего ему пришло в голову стать актером.

«Актерская игра, — заметил он однажды, — это самый легкий способ делать то, что ты не осмеливаешься делать в жизни».

Де Ниро утверждает, что уже в возрасте девяти-десяти лет он хотел стать именно актером, хотя это кажется удивительным даже ему самому. Возможно, это означает, что Де Ниро стремился к тому, к чему стремится любой актер — быть кем-то еще. Он часто

говорит, что чувствует себя аутсайдером, а значит, актерская игра дает ему великолепную возможность быть в центре внимания, в свете юпитеров, вместо того чтобы пребывать в тени. И если кто-то не обращал на него ни малейшего внимания на улице или в классе, то на сцене — совсем другое дело. Один из его первых театральных наставников спросил, почему он хочет стать актером, на что Де Ниро отвечал, что не знает. Учитель объяснил ему, что актером он желает стать, чтобы проявить себя. Весьма проницательное замечание — ведь речь идет о человеке, который практически никогда не выражал себя и свои взгляды открыто ни по какому значительному поводу. И Де Ниро всю жизнь выражал себя через других — через своих персонажей. Сценарист Пол Шрейдер шутливо обвинял его в том, что он живет в телах своих героев. Думается, Де Ниро «отбирал тела» для своего проживания по принципу: насколько полно тот или иной образ даст ему возможность выразить себя самого. Трэвис Бикл в фильме «Таксист» или Джейк Ла Мотта в «Бешеном быке» передают его собственный гнев и неудовлетворенность, а Майкл Вронски в картине «Охотник на оленей» позволяет ему делать политические заявления. Все роли дают Де Ниро максимальную возможность укрыться от «ответственности» — он ведь всегда может заявить, что говорит не он, а его персонажи, и он попросту исполняет роль.

Роберту Де Ниро родители никогда не указывали, кем ему следует быть. Все, что он делал, было задумано им самим. Тем не менее родители поддерживали его в его карьере, хотя помощь со стороны отца следует считать скорее моральной, чем материальной…

«Они никогда не говорили мне «нет», — вспоминает Роберт Де Ниро. — Мать работала у одной женщины по имени Мария Ли-Пискатор, которая вместе с мужем основала театральную студию. Супруги приехали из Германии, потом он уехал назад, а она осталась и продолжала вести студию. Мама печатала для нее на машинке, редактировала тексты и делала прочую мелочевку, и как бы в плату за ее работу входило то, что я посещал этот студийный класс по субботам — тогда мне было десять лет. Это была большая студия, полно актеров, и до меня там учились Марлон Брандо и Род Стайгер».

Для взрослого Де Ниро полное вживание в роль есть своего рода «мастерское клеймо». Признаки этой абсолютной увлеченности проявились еще в возрасте четырнадцати лет, на нью-йоркских улицах. Ученики школы Элизабет Эрвин подвергались измывательствам итальянской шантрапы, которая занималась реквизицией денег на завтраки… То ли Де Ниро

ощутил силу больших чисел, то ли он просто по-детски был очарован «гангстерским» поведением этих молодчиков, но по окончании школы он становится «итальянцем». Его погруженность в эту роль была абсолютной. Он воспылал любовью к блестящим шелковым костюмам и стал ходить на католические мессы со своими новыми приятелями. Он часами глазел на взрослых «крутых парней», которые торчали на Мотт-стрит в Маленькой Италии, — вероятно, эти наблюдения помогли ему впоследствии, когда, играя роли подобных типов, он сделался поистине интернациональной звездой экрана.

Хотя его увенчали настоящей «воровской» кличкой «Бобби Молочко», имея в виду его хилую комплекцию, но считать его и его приятелей бандой в современном смысле слова (когда под бандитизмом мы разумеем убийства посреди бела дня и торговлю наркотиками) — изрядное преувеличение. Тогда его отец был крайне встревожен, но навряд ли группа подростков, в которой состоял сын, представляла сколько-нибудь значительную угрозу для общественного спокойствия. Непрекращающиеся попытки всех его знакомых представить детство актера как розовый сон явно вступают в противоречие с его собственным желанием представить свое детство «поинтереснее». Наверное, шайка подростков дала ему ощущение себя как свойского парня и породила некоторые долгие дружеские связи. Он до сих пор близок с Клемом Казерта, но главное даже не это: во время своих шатаний по Мотт-стрит он впервые, вероятно, встретил свое артистическое второе «я», которого он затем сыграет в фильме Мартина Скорсезе.

Актерская игра давала ему, вероятно, и ощущение идентичности, пусть даже заемное, и вскоре эта идея снова оказала влияние на подростка. Де Ниро обещал матери дать ответ после своей трансконтинентальной одиссеи. И вот, когда он вернулся, уже в возрасте семнадцати лет, он объявил ей, что намерен стать актером и что хочет обучаться в консерватории Стеллы Адлер. В ответ на резонное возражение, что Стелла Адлер не примет его без аттестата об окончании школы, он заявил, что станет посещать днем консерваторию, а вечером — занятия в школе, для получения аттестата.

Впервые Де Ниро встретил Стеллу Адлер в период своих субботних посещений театральной студии. Адлер была блестящим проводником системы Станиславского в театре. Посещая впоследствии ее классы в «Консерватории актерского искусства» в Гринвич Виллидж, Де Ниро неосознанно повторял путь Марлона Брандо, который также был учеником Стеллы Адлер. Адлер была наставницей суровой, все у нее было строго

расписано и распротоколировано, хотя всячески поощрялось творческое вдохновение. Существовали строгие правила касательно одежды: белые рубашки с черными брюками и черными ботинками у юношей, блузки с высоким воротом, туфли на каблуках и убранные с лица назад волосы — для девушек. Когда Адлер входила в класс, всем надлежало встать и в унисон произнести: «Доброе утро, мисс Адлер! Мы рады видеть вас и готовы вместе с вами пуститься в путь на поиски нашего искусства!» Затем Стелла Адлер, как пишет «Нью-Йорк Таймс», начинала «орать, греметь, оскорблять, поносить, подкалывать, а иногда даже хвалить своих студентов…» Она обучала использованию того, что называла творческим воображением в собственной версии системы Станиславского, которая предусматривает освоение роли от внутреннего к внешнему. Ее взгляды на обучение актерскому ремеслу были столь же тверды и бескомпромиссны, как и ее методы. Де Ниро попал примерно в ту же ситуацию, в какой оказались в свое время его родители в школе Гофманна — там не существовало выбора: удача или неудача. Там надо было либо блистать, либо уйти в полное забвение.

«Учитель должен вдохновлять, — сказала однажды Стелла Адлер. — Учитель должен побуждать. Но научить играть невозможно. Вы можете только стимулировать то, что уже имеется».

Однако она понимала, что из себя представляет подросток Де Ниро. Она называет одну из сценок, сыгранных им в ее классе, одной из лучших, какие ей только приходилось наблюдать.

Впрочем, что касается обещаний, данных матери, Де Ниро выполнил только одну часть. Хотя он действительно посещал по вечерам высшую школу, он так и не закончил ее. По иронии судьбы, отметки у него были прекрасные, и решение не получать аттестат принадлежало только ему самому. Для окончания курса ему не хватало трех зачетов, и он решил, что не станет сдавать последний предмет. Это было его внутренним решением относительно своей будущности. Ему не нужен был диплом высшей школы. Именно таким образом Де Ниро всегда решал важные проблемы в своей жизни. Один человек, знавший его в те времена, вспоминает, что Де Ниро хотел всем показать, что сам факт получения аттестата ничего не значит: он получил бы его, если бы хотел; но он не захотел.

Итак, Роберт Де Ниро — в основном свое собственное творение. Ребенком он наблюдал за увлеченным работой отцом, видел, как мать трудится круглые сутки, чтобы заработать на

жизнь. У него перед глазами были два ярких примера преданности своему делу и трудолюбия. Эти два принципа сопровождали его на протяжении всего первого периода его жизни.

С согласия матери Де Ниро взял те деньги, которые были бы потрачены на его обучение в колледже, и израсходовал их на свою актерскую карьеру. Выросший среди людей убежденных, он обожал Стеллу Адлер и был твердо уверен, что метод Станиславского следует преподавать именно по ее системе. Однако через несколько лет он решил испробовать технику другого пропагандиста и преподавателя системы Станиславского, Ли Страсберга, в его знаменитой Актерской студии. Де Ниро посещал студию как вольный слушатель и не учился у самого Страсберга. Однако он принимал участие во многих студийных постановках вместе с другими актерами, некоторые из них впоследствии стали его близкими друзьями, например, Салли Киркленд и Дайан Лэдд.

Как преподаватель Ли Страсберг был значительно мягче, нежели Стелла Адлер. В его студии можно было одеваться в вольном стиле, а спокойная атмосфера привлекала сюда лучших из молодых актеров. Учитывая, что выпускники студии с момента ее основания получили около 60 процентов призов, присужденных в Америке за актерское искусство, можно представить себе, насколько методы Ли Страсберга были эффективнее. Будучи всего лишь вольным слушателем, Де Ниро произвел в студии определенное впечатление, но при этом даже он не мог и мечтать о том, что через несколько лет они вместе с самим Страсбергом снимутся в главных ролях в одном фильме.

«Бобби стал одним из лучших представителей Актерской студии, — говорит Дайан Лэдд. — Он прошел ту же школу, что и я, что и Салли Киркленд — тоже великая актриса. Он следовал в русле традиции Джеральдин Пейдж, Морин Стэплтон, Шелли Винтерс, Джоан Вудворд, Пола Ньюмена, Марлона Брандо и Джимми Дина. Все они вышли из той же студии».

«Человеку просто необходимо место, куда он может пойти и делать свое дело, и чтобы при этом его не судили слишком строго, — продолжает Лэдд, пытаясь объяснить успех Страсберга в воспитании множества прекрасных актеров театра и кино. — Актеру нужно место, где он может потерпеть неудачу, но не быть при этом втоптанным в грязь, где не приготовлена для него гильотина, потому что актеры — это племя, постоянно живущее на грани между успехом и забвением. Актерская студия существует не для голого результата; тут вообще необязателен тот непременный успех, который Должен сопутствовать

оперирующему хирургу. Вам просто нужно обдумывать, прочувствовать каждую минуту, каждый миг. Это похоже на любовь. Вы не должны думать о результате, когда занимаетесь любовью, тут все моментально. А творчество и любовь — одно и то же».

3. Салли и Шелли

Увлечение Роберта Де Ниро «крутыми» итальянскими костюмами было лишь временным поветрием. Начав свои занятия у Стеллы Адлер, а затем у Ли Страсберга, он целиком посвятил себя актерскому ремеслу. По внешнему облику он стал больше походить на студента-актера. Броский итальянский стиль в одежде быстро сменился на менее модные, зато практичные кожаные куртки и джинсы, примерно как на его фото для журнала «Глэмор».

Хотя Де Ниро не было еще и двадцати, он уже тогда относился к актерству так же серьезно, как и сейчас. Люди, приходившие к Де Ниро и его матери в квартиру на Западной Четырнадцатой улице, свидетельствуют, что она напоминала скорее театральную гримерную. Два огромных шкафа были битком набиты старыми куртками, пальто, плащами и шляпами. Де Ниро видели расхаживающим по магазинам поношенной одежды в поисках вещей, которые могли понадобиться для костюмов. Можно было бы предположить, что это первые попытки молодого актера в буквальном смысле слова проникнуть в сущность других людей, нося их платье, однако реальное объяснение намного более прозаическое. Как и прочие студийцы, Роберт Де Ниро должен был сам покупать сценические костюмы — это как элемент эмоционального вживания в роль входило в метод преподавания. И Де Ниро, не мудрствуя лукаво, заполнял свою квартиру множеством самых разнообразных предметов одежды, которые могли бы ему пригодиться в будущем для более глубокого проникновения в характер персонажа. Он крайне редко надевал что-либо из этих вещей в обыденной жизни, за исключением разве что шляп, к которым имел пристрастие. Он мог похвастаться большой коллекцией головных уборов, и всякий раз надевал новый, в зависимости от своего настроения. И через несколько лет эти шляпы ему здорово пригодятся — они внесут свой вклад в создание образа самого острохарактерного актера своего поколения.

Чаще всего в гости к Де Ниро в начале шестидесятых наведывалась Салли Киркленд. Киркленд в дальнейшем сделает себе имя, появляясь на сцене в обнаженном виде и работая с Энди Уорхолом. Много позднее она получит заслуженный приз Академии по номинации «Лучшая актриса» за исполнение роли польки в фильме 1987 года «Анна». А пока они вместе учились в Актерской студии, часто репетировали дома у Де Ниро и вовсю импровизировали. Киркленд вспоминает, что Де Ниро хотел

«поставить себя», и обширная коллекция одежды должна была ему в этом помочь.

«Каждый раз, когда он ходил на прослушивания, он брал с собой портфель с примерно двадцатью пятью снимками, на которых был запечатлен в различных костюмах, — и все для того, чтобы доказать, что он не просто «этнический» актер».

Другой современник вспоминает, что во время фотографирования — для театральных агентов и кинопроб — Де Ниро вел себя своеобразно. Все, как правило, заказывали обычное фото восемь на десять, а Де Ниро требовал «составной портрет»: фотография была разделена на четыре части, и на каждой было его изображение в разных ролях. Такой подход чаще используется характерными актерами. Молодые артисты, только начинающие свою карьеру, обычно хотят попасть на главные роли, поэтому предпочитают представлять одно, наиболее выигрышное изображение.

На вид в Де Ниро не было ничего от ведущего актера, от звезды. По мере взросления лицо его стало интереснее и приобрело определенную драматическую значительность, но он никогда не был особенно красив. От субтильности телосложения, которая отличала его еще с тех времен, когда его звали «Бобби Молочко», он еще не скоро избавится, и в свои двадцать лет он все еще был худой как стручок.

Однако, похоже, Де Ниро никогда не стремился играть главные роли или стать знаменитым — просто ради славы.

«Бобби чертовски жаждал успеха, но он не стремился стать звездой кино, — вспоминает Дайан Лэдд. — Он не собирался быть звездой, он хотел стать актером. Только ради этого он пришел в студию Ли Страсберга — чтобы стать актером».

При всех своих мечтаниях он оставался прагматиком. Он верил в свой талант, как верили в него друзья, вроде Салли Кирклэнд. Но Де Ниро понимал, что существует целая пропасть между уверенностью, что роль ты сыграешь хорошо, и реальной возможностью получить эту роль. И подобно тысячам других актеров, среди которых всего лишь процентов пять в каждый данный момент времени заняты в работе, он проводил свои дни в новых и новых прослушиваниях и пробах. Теперь, оглядываясь назад, он может позволить себе пофилософствовать:

«Как начинающий актер, ты не можешь воскликнуть: нет, для этого я слишком хорош! Тебе надо делать то или иное, потому что на тебя смотрят люди, твое имя повторяют, и все это имеет кумулятивный эффект. Прослушивания напоминают азартную игру. Скорее всего, ты проиграешь, и тебя не возьмут, но пока ты не попробуешь, ты не можешь знать, подойдешь ты или нет».

Непродолжительное время в этот период жизни Де Ниро звали также «Роберт Де Ниро-младший», чтобы не путать с отцом, который в те годы был гораздо более известен, нежели сын. Впрочем довольно скоро, после своего кинодебюта в 1963 году, он мог уже смело отбросить эту приставку к своему имени…

Точная дата дебюта Роберта Де Ниро в кино остается предметом спора для некоторых педантичных киноведов. Факты таковы. В 1965 году он впервые показался на экране в маленькой проходной роли во французском фильме «Три комнаты в Манхэттене». Возможно, его отобрали на роль из-за того, что, проведя некоторое время во Франции у отца, он по крайней мере понимал французскую речь. Фильм снимал Марсель Карне, карьера которого была на спаде после шумного успеха снятого им в 1942 году фильма «Дети райка». Из-за упавшего интереса публики к Карне фильм посмотрело очень мало людей. Однако еще перед тем, как «Три комнаты в Манхэттене» вышли на экраны, Де Ниро снялся в фильме Брайана Де Пальма «Свадебная вечеринка», где также фигурировала еще одна новенькая — Джил Клейбург.

Де Пальма, подобно Де Ниро, был коренным жителем Нью-Йорка. В 1963 году он намеревался получить диплом колледжа Сары Лоуренс в Бронксвилле. «Свадебная вечеринка» должна была стать его дипломной работой, и он руководил съемками вместе с двумя другими режиссерами: Синтией Монро и Вилфордом Личем. Де Пальма набирал актеров, которые согласились бы работать хоть за полцента. Де Ниро узнал о наборе и явился, как он делал это уже десятки раз. Де Пальма вспоминает, что молодой человек начал пробы не особенно примечательно, но закончил — совершенно сенсационно.

«Он был очень молод, мягок и робок, — вспоминает Де Пальма. — Никто его не знал, ведь он был юнцом лет девятнадцати. Мы продолжали прослушивания до глубокой ночи, и Боб пришел часов в девять или десять. Мы дали ему кое-что почитать. Он выполнил это задание хорошо, и потом мы попросили его сымпровизировать что-нибудь, и тут уж он оказался великолепен. Потом он предложил еще кое-что показать, вышел из комнаты и вернулся минут через двадцать. Мы уж было подумали, что он уехал домой. И тут он врывается в комнату и показывает сцену из пьесы Клиффорда Одетса. Это было колоссально. Лично сам Де Ниро может быть застенчив или чересчур скрытен, но когда он вживается в своего героя, он может стать кем угодно».

Сам Де Ниро считает, что тогда он провалил всю первую

часть пробы, чтение, и лишь просьба об импровизации спасла его — он был на грани паники. Но его прием сработал, поскольку он в конечном счете получил роль, а вместе с нею и свой первый профессиональный заработок в 50 долларов, что явно меньше тех многих миллионов долларов, которые он получит лет через пятнадцать в роли Аль Капоне в фильме Де Пальма «Неприкасаемые». Де Пальма припоминает, что и он сам, и Монро, и Лич — все они были под большим впечатлением от игры Де Ниро и единодушно пришли к мнению: он должен быть в фильме. Никто еще не знал точно, какую роль ему следует дать, но Де Ниро так или иначе должен был появиться!

«Кроме того, я получил неплохой урок, как считать деньги, — едко замечает сам Де Ниро по поводу своих съемок в «Свадебной вечеринке». — Я-то уж решил, будто получаю 50 долларов в неделю, но моя мать внимательно посмотрела на договор и сказала: нет, это *всего* 50 долларов…»

Контракт должна была подписать Вирджиния Эдмирал, потому что Де Ниро был слишком молод, чтобы сделать это сам. У Вирджинии имелся некоторый опыт подписания подобных документов из собственной практики бизнеса, вот почему она сразу поняла, что речь идет об одноразовой выплате. Де Ниро еще больше разочаровался, когда узнал, что должен оплатить свой костюм из тех же 50 долларов. Предприятие Де Пальма было так же не обеспечено финансами, как студии Адлер и Страсберга… Одной из вещей, которые тогда приобрел актер, оказался чемоданчик, и для Де Ниро было не так уж приятно узнать, что по сценарию чемоданчик должен быть выброшен из окна автомобиля на полном ходу…

«Свадебная вечеринка» — это история трех парней, один из которых собирается жениться. Этого будущего жениха, Чарли, играл Чарльз Пфлюгер. Де Ниро сыграл одного из его дружков, Сесила, который пытается остановить гибельное для приятеля развитие событий и уберечь его от брака. Другого приятеля, Бейкера, играл Джон Куинн. Совместными усилиями они пытаются убедить Чарли, что жизнь с его избранницей (ее играла Клейбург) будет далеко не раем. Они продолжают ссориться и спорить на протяжении почти всего фильма, к концу которого все осознают преимущества — впрочем, довольно ничтожные — семейного образа жизни.

Некоторые критики отнеслись благосклонно к «Свадебной вечеринке», однако большинство просто не удостоило фильм особого внимания как многословную и пошловато-романтическую комедию. «Вариети», газета, освещавшая в то время шоу-бизнес, по крайней мере готова была признать, что «Роберт Де Неро» (как

он был обозначен в статье) был одним из немногих, кто оставил хоть какое-то впечатление свое игрой в этом фильме. Лента не нашла прокатчиков и покупателей при выходе в 1965 году, а два года спустя попытка приобрести права провалилась, потому что Де Пальма и его друзьям не удалось наскрести денег на премьеру картины в одном манхэттенском кинотеатре. Наконец, ленту выпустили в 1969 году, год спустя после того, как Де Ниро и Де Пальма встретились вновь в новом фильме, на сей раз гораздо более успешном — он назывался «Приветствия». В титрах выпущенного в 1969 году фильма в фамилии актера по-прежнему была ошибка, которую исправили лишь в 1982 году, когда Ллойд Кауфманн приобрел права на фильм, рассчитывая на кассовую значимость имен Де Ниро, Клейбург и Де Пальма. Тут уж был изменен и его статус в фильме: теперь он значился как играющий одну из главных ролей наряду с Клейбург, поскольку в представлении зрителей они составляли прелестную пару…

Хотя еще далеко было до того, чтобы его имя оказалось на устах миллионов, Де Ниро сделал первый шаг к успеху. Сыграв в двух фильмах — у Карне и Де Пальма, пусть даже и в небольших ролях, — он уже был готов к своей первой заметной роли. Ему также было суждено встретить женщину, которая сыграла существенную, пусть и не однозначную, роль в его собственной карьере.

Де Ниро со своей подругой Салли Кирклеид пошли как-то раз в бар на Восьмой авеню, который назывался «У Джимми Рэя». Именно там Кирклеид познакомила Роберта со своей подругой и выпускницей той же студии Шелли Винтерс. Винтерс была к тому времени голливудской звездой — она сделала себе карьеру, снявшись в «убойных» сексуальных ролях в фильмах вроде «Винчестер-73» и «Место под солнцем». В пятидесятые годы она отважно решила поучиться у Страсберга, и этот поступок перевернул ее жизнь. Она больше не играла страдающих любовниц или добрых проституток, а начала серию характерных ролей, за которые в 1959 году получила «Оскара» в номинации «Лучшая актриса второго плана» за роль в фильме «Дневник Анны Франк», а второй раз — в 1965 году за блестящую игру в фильме «Голубое пятно». Но если Де Ниро даже и был под большим впечатлением от встречи с голливудской звездой во плоти и крови, он не показал этого.

«Бобби было лет девятнадцать, — вспоминала потом Винтерс. — Он был очень чувствительный и мягкий, с такими большущими темными глазищами… Он мало говорил. У него тогда почти не было денег, и ему приходилось ездить по городу на стареньком мопеде».

Винтерс заинтриговала Де Ниро, и чувство это оказалось, похоже, взаимным. У них возникла доверительная дружба, которая перешла в роман. И в этот период карьера Де Ниро словно приблизилась к трамплину и приготовилась взлететь…

Долгие часы разъездов по Манхэттену с пробы на пробу, с то рождающейся, то умирающей надеждой в конце концов сделали свое дело — его взяли в бродвейскую постановку «Блеск, слава и золото». Эта пьеса Жаки Кэртис была поставлена в студии «Подвальчик Бастиано» 7 августа 1968 года. Имея подзаголовок «Жизнь и легенда Нолы Нуман: Богиня и Звезда», пьеса была посвящена истории взлета и падения кинодивы. Тут была масса всего — от изнасилования в маленьком заштатном городке до возвращения в Голливуд, в двух актах и с эпилогом! Сама Кэртис играла Нолу Нуман, а Де Ниро появлялся в ряде сцен, изображая ее мужчин. В главных ролях были заняты также Джин Ричарде и Кэнди Дарлинг. Пьеса сама по себе была малоинтересной, однако Де Ниро впервые удостоился положительных откликов в свой адрес.

«Прекраснейшую игру, — писала газета «Виллидж Войс» через две недели после премьеры, — демонстрируют Джин Ричарде в роли немой девушки, доброй подруги Нолы, и особенно Роберт Де Ниро в нескольких ролях любовников Нолы и других мужчин. Де Ниро делает характеры своих героев совершенно разными, отчетливыми, тогда как многие актеры не сумели бы преодолеть барьера, сыграли бы одно и то же и устроили полную кашу. Де Ниро — новичок на сцене и заслуживает доброго приема. Остальные актеры, похоже, цепляются за одну-две характерные черточки своих персонажей и играют слишком прямолинейно и грубовато, а главное, ужасно громко говорят».

Салли Киркленд пошла посмотреть этот спектакль и позже высказала свое мнение, которое оказалось провидческим: «Он сыграл целых пять ролей, я никогда не видела ничего подобного! Я пошла за кулисы и говорю ему: знаешь ли ты, дружок, что будешь самой невероятной звездой? А он был страшно смущен. Но думаю, хоть его и сконфузили мои слова, он сам хотел в это верить».

Публика начала ходить на Роберта Де Ниро. Ему тогда было лет двадцать пять, и вероятно, он осознавал, что его карьера постепенно набирает высоту. Самым первым поклонником его таланта был Де Пальма, который теперь пытался получить деньги на новый фильм. Фильм «Приветствия» должен был стать необычным, и его создатели — Де Пальма и продюсер Чарльз Хирш — ожидали, что он станет для Америки тем же, чем для

Европы стали работы Трюффо и Годара. Хирш работал при «Универсал Студиоз» «исполнительным директором по талантам», и в его обязанности входило отыскивать и направлять молодых оригинальных режиссеров, вроде Де Пальма. «Приветствия» должны были получить финансирование от студии, но там не понравился сценарий, в котором трое хиппи пытаются уклониться от призыва в армию. В конце концов Де Пальма и Хирш нашли 43000 долларов сами и «сработали» фильм за тринадцать дней на съемочной площадке в Нью-Йорке.

Де Пальма был восхищен игрой Де Ниро в «Свадебной вечеринке», которая, хоть и была снята пять лет назад, все еще ожидала своей судьбы на полке. Де Пальма хотел работать с этим актером снова, чувствуя, что тот прекрасно подойдет на одну из ролей. В конечном счете Де Ниро сыграл Джона Рубина, маньяка и похотливого кота, который наслаждается, когда снимает на пленку, как парочки занимаются любовью. Две другие роли в этой несколько путаной, разухабистой комедии, известной также под названием «Три мушкетера», играли Джонатан Орден и Геррит Грэм.

Фильм этот получил неоднозначный прием. Молодые критики, более тонко чувствующие нерв современной Америки, приняли его благосклонно. Люди постарше, консервативные люди, отвергли его или попросту не поняли. Однако все актеры получили примерно одинаковые оценки критики, и никто не был выделен особо.

Несмотря на то, что был сделан на год раньше «Хорошего наездника», фильм «Приветствия» уловил саму суть настроений американской молодежи и сумел покрыть расходы на свое производство, принеся своим создателям даже небольшую прибыль. Нет, картина не подняла «новой волны», как на то надеялись его творцы, но сыграла свою немаловажную роль в становлении независимого американского кино. Кроме того, она была достаточно успешна, чтобы вдохновить своих продюсеров на продолжение, и это продолжение дало Роберту Де Ниро его первую в жизни главную роль.

4. «Кровавая мама» Бобби

В возрасте двадцати с небольшим лет Роберт Де Ниро все еще находился в положении, обычном для всех начинающих актеров, — он боролся за себя. Он работал на сцене, где работа выбирала его, и должно было пройти еще немало лет, прежде чем он получил возможность самому выбирать себе работу. И в его исполнении еще не намечалось признаков того мучительного желания добиться абсолютной правды, которое характеризует его позднейшие работы. Еще не существовало «стиля» Роберта Де Ниро. Те зрители, которые видели его в «Свадебной вечеринке» или «Приветствиях», еще не знали его настолько, чтобы понять, точно ли он поймал характер и всегда ли он выглядит на экране таким, каким был в этих фильмах.

У Де Ниро в то время возникли личные неприятности: он вынужден был обследоваться у психотерапевта. Это косвенно касалось — как он единственный раз обмолвился в своем интервью — развода его родителей. Тогда Де Ниро еще не мог точно разобраться в своих ощущениях, но глубинной причиной его состояния фрустрации и смятения были взаимоотношения с матерью.

После развода с отцом Роберта Вирджиния Эдмирал постепенно вернулась к нормальной жизни, что естественно предполагало и встречи с другими мужчинами. Сын очень переживал по этому поводу и всячески старался ускользнуть из дому в то время, когда мать навещали ее друзья-мужчины. Тогда Де Ниро еще не осознавал, что у его матери вовсе нет намерений выйти замуж повторно, а уж если бы такое желание у нее возникло, то ее избранником мог стать лишь тот человек, который непременно понравился бы и самому Бобби. Но поскольку ему явно никто не нравился, вопрос отпадал сам собой. Однако обстановка стала накаляться, когда в доме стал появляться кинокритик, художник и эссеист Мэнни Фарбер.

Де Ниро умел сохранять полнейшее спокойствие, вплоть до безразличия, что просто выводило из себя взрывного, подвижного Фарбера. Фарбер вообще не очень любил детей, а с Робертом ему было особенно трудно. Правда, он очень тепло и душевно относился к Вирджинии, но в конечном счете их отношения были оборваны, поскольку Вирджиния не смогла предпочесть Фарбера своему сыну. Антипатию Де Ниро легко объяснить — он очень любил отца, и ему трудно давались взаимоотношения с человеком, который намеревался занять место отца в доме и в сердце его матери.

Позднее в журнале «Редбук» появилась заметка о том, что через несколько лет после разрыва Фарбера с Вирджинией Эдмирал мужчины встретились на одной вечеринке. Фарбер подошел к Де Ниро, представился и довольно развязно напомнил о себе и своих прошлых отношениях с его матерью. Затем он фамильярно заявил, что Роберт больше похож на отца, чем на мать. Одно лишь упоминание об отце из уст человека, который, по убеждению Де Ниро, был недостоин даже туфли чинить его отцу, вывело молодого человека из себя. Он развернулся и вышел из комнаты не прощаясь.

Эта удивительная история, однако, мало похожа на правду, по словам тех, кто близко знает Де Ниро. И к тому же она не выдерживает логического анализа. К примеру, зачем Фарберу понадобилось представляться — неужели Де Ниро не узнал бы человека, который попортил ему столько крови?

Долгое время Де Ниро не мог справиться со своими противоречивыми чувствами к матери и ее приятелям. Его любовь к Вирджинии была беспредельна, но в то же время он был глубоко задет тем, что после разрыва с отцом она «не ушла в монастырь». Он, вероятно, и не задумывался, каким нелепым для еще довольно молодой женщины представлялся обет целомудрия. И о том, насколько другим человеком и актером он бы стал, если бы рос как маменькин сынок…

Он ли выбирал роли Трэвиса Бикла, Майкла Вронского и Джейка Ла Мотта, или они находили его сами? Все это — персонажи, несущие в себе тайную боль и грозовой заряд злости на окружающий мир. Может быть, именно та внутренняя боль и помогла Де Ниро сыграть эти роли? И может быть, в этом и состояло его тайное родство со своими героями? Возможно, что исполнение этих ролей просто давало выход собственным эмоциям? На эти вопросы нет и не может быть однозначного ответа.

И все-таки вероятнее всего, эти роли предоставляли ему возможность как-то выплеснуть свое тайное озлобление. Судя по всему, сеансы у психотерапевта не очень-то ему помогли. Близко знающие его люди говорят, что лишь в весьма зрелом возрасте Де Ниро наконец научился справляться со своими чувствами.

А тогда ему было всего двадцать три года, и решение его проблем казалось намного проще.

«Я уехал из Нью-Йорка и мотался по Европе несколько месяцев, — вспоминает актер. — Я уже раньше бывал там, когда навещал отца в Париже. Я жил в отелях на левом берегу Сены, но людишки там были слегка чокнутые и постоянно меня вышвыривали вон. Наконец я нашел одну гостиницу на

Монмартре, которая приютила меня. Я отправился на Альянс Франсэз и встретил кучу своих соотечественников. А с французами трудно сойтись. Они живут только для себя. Но когда ты молод, пожить в таких местах необходимо — это дает массу жизненного опыта».

Во время путешествия в Европу Де Ниро продвинулся по пути осознания собственного места в мире и того духовного наследия, которое дают человеку родители. В Италии в Венецианской коллекции Пегги Гуггенхайм он обнаружил картины кисти Вирджинии Эдмирал. Юный актер был несказанно горд творческими достижениями матери.

Он возвратился в Нью-Йорк словно с подзаряженным аккумулятором. Он все еще кружился в вихре режиссеров и театральных агентов, один из тысяч тех, чьи лица сливаются в одно на «конвейерных» пробах… В 1969 году он появляется в фильме «Песня Сэма», занудливой, претенциозной драме об уик-энде, который компания кинорежиссеров проводит на Лонг-Айленде. Де Ниро играл роль Сэма. Лента оказалась почти непригодной для продажи, когда ее закончили. Однако, как и в случае со «Свадебной вечеринкой», определенный потенциал этого фильма был выявлен позднее, и в 1981 году права на фильм приобрела набиравшая тогда обороты фирма «Вестрон Хоум Видео». При этом были заново поставлены несколько сцен, введены новые актеры, и в конце концов глубокомысленный и нудный оригинал трансформировался в столь же скучную «чернуху».

Энтони Чарнотта играл в ленте старшего брата Сэма, Вито. Действие теперь переносится на десять лет вперед, и Вито уже увлеченно ищет убийц своего брата. Он, дескать, мучается чувством вины, потому что ему было поручено опекать своего младшего брата, а он вот не углядел… Де Ниро появляется лишь в нескольких сценах — «воспоминаниях» старшего брата о случившемся. Фирма «Вестрон», которая благодаря своей «высокой» квалификации почти мгновенно ушла в небытие, ничуть не смущалась подобными дурацкими переделками — они представлялись этим фирмачам изменениями, отвечающими запросам рынка. Фильм теперь назывался «Сшибка», а Де Ниро был заявлен в главной роли. Позднее картину переименовали еще раз — он стал называться «Линия огня», — для версии на видеокассетах, и имя Де Ниро снова было «гвоздем» программы.

«Да, я играл в плохих фильмах, но всегда из лучших побуждений», — говорил Де Ниро, однако в ленте «Песня Сэма» даже самый добродушный и снисходительный человек не сможет обнаружить ни малейших побуждений, имеющих хотя бы

отдаленное отношение к добру, какое бы название ни носила эта поделка…

В трудные для него годы, когда деньги доставались тяжело, Де Ниро зарабатывал также работой в театральных шоу на званых обедах. Эта форма «хлеба и зрелищ» вызывала презрительную гримасу в некоторых театральных кругах; впрочем, сам Де Ниро не испытывал особой брезгливости.

«Конечно, в театральном шоу вам приходится как бы обслуживать и столики, — признает Де Ниро. — Но для меня это стало неплохим опытом в ту пору, когда мне именно опыт и нужен был больше всего. Многие актеры считали ниже своего достоинства участвовать в таких представлениях, но мне это давало вполне достаточно чаевых, чтобы я мог не беспокоиться о деньгах в те периоды, когда у меня не было другой работы».

Годы, когда его воспитывала и кормила мать, заложили в Де Ниро чувство бережливости и целеустремленности. В отличие от других молодых актеров, он не отдавал даже те небольшие деньги, которые могли заработать на нем, «на откуп» театральным и киноагентам. Еще в ту пору он все решения находил сам, так же он поступает и по сей день.

«Когда мне было лет двадцать пять, я сам себя сделал, — вспоминает Роберт Де Ниро. — Я принялся настойчиво искать роли. Я ходил на прослушивания, я рассылал резюме».

За исключением своего короткого появления в мыльной опере «В поисках Завтра» и в паре рекламных роликов, Де Ниро избегал телевидения, предпочитая искать счастья на сцене.

«Там обязательно кто-то в кого-то стреляет или, в крайнем случае, кто-то за кем-то гонится, — саркастически говорил Де Ниро о телевидении. — И причем никто не стреляет и не гонится настолько хорошо, чтобы заставить вас отложить домашние дела и внимательно понаблюдать за этим».

Однако эти взгляды Де Ниро позже претерпели изменения, поскольку через несколько лет он сделал свою собственную телеантологию на продюсерской фирме «ТрайБеКа».

Де Ниро продолжал дружить с Шелли Винтерс после их знакомства в баре «У Джимми Рэя». Она интересовалась его карьерой и словно ждала случая, когда бы она смогла предложить свою помощь. К тому времени она видела Де Ниро на сцене в пьесе «Блеск, слава и золото», и это зрелище ее чрезвычайно взбудоражило.

«Когда он шел по сцене, это напоминало молнию, — вспоминает она. — У меня мурашки по коже бегали. Я ничего подобного не видывала, наверное, еще с сороковых годов, когда увидела Марлона Брандо».

Винтерс всегда старалась поддерживать «неблатных» и «беспризорных» актеров, но Де Ниро стал просто ее любимчиком. Она разглядела его огромный потенциал и дважды сумела дать толчок к дальнейшему продвижению его карьеры.

Роджер Корман был королем фильмов категории «В»[3] в шестидесятые годы, хотя снимал тщательно, не как Эд Вуд, который мог для экономии времени довольствоваться одним отснятым дублем, удачным или неудачным. Корман был и остается тонким, интеллигентным режиссером и продюсером, способным снимать развлекательные фильмы за такие ничтожные суммы, которых в ином случае не хватило бы на гонорар одной-единственной кинозвезды. Серия его картин по Эдгару По, снятых для компании «Американ Интернейшнл Пикчерс» (АИП) сделала ему громкое имя в Америке и за рубежом. Эти фильмы помогли также Винсенту Прайсу стать настоящим героем триллеров и укрепили его карьеру, которая, похоже, начинала увядать.

Самым ценным даром Кормана было умение разглядеть талант и дать ему ход. Такие режиссеры, как Фрэнсис Форд Коппола, Джеймс Камерон, Питер Богданович и Джонатан Демм обязаны своим успехом тому, что Корман в свое время решил дать им шанс. Знаменитые актеры Джек Николсон и Билл Пакстон, тоже начинали свою карьеру у Кормана в «Американ Интернейшнл Пикчерс». А в тот момент пришла очередь Роберта Де Ниро.

Другой способностью Кормана было тонкое чутье на конъюнктуру рынка и умение ковать железо, пока горячо, то есть делать кассовый фильм, пока рынок «не остыл». Фильм Артура Пенна «Бонни и Клайд» добился колоссального успеха в 1967 году, и зрители, похоже, были готовы к гангстерским фильмам; именно это Корман и собирался предложить публике. Он снял картину, сюжет которой был основан на реальной истории «Мамочки» Кэйт Баркер и ее зверских детишек, которые терроризировали Средний Запад в тридцатые годы. Сценарий состряпали немедленно после успеха «Бонни и Клайда», но к моменту съемок настроение публики уже успело поменяться. Убийства Роберта Кеннеди и Мартина Лютера Кинга заставили Кормана засомневаться в том, что люди охотно пойдут на фильм с жутковатым названием «Кровавая мама». Едва начатый фильм положили на полку, чтобы обновить его когда-нибудь позже и выпустить.

И в 1969 году Корман решил, что самое время двинуть эту картину. За прошедшие два года он пришел к мысли, что фильм надо снимать на натуре, и, по стандартам АИП, на большом

бюджете.

«Картина отняла у меня целых четыре недели, — замечает Корман. — Слишком долго для меня. Не думаю, что когда-нибудь тратил на съемки больше трех недель. Но я пробежал сценарий на фирме и воскликнул: «Э, ребята! Все это я могу снять за три недели, но ведь придется ехать в Арканзас и там колесить по всему штату! Это очень круто! Надо будет снимать в Озарксе на севере штата, потом в Литтл-Роке, потом еще кое-где. Нет уж, мне на все это нужно не меньше четырех недель!» Так что они мне и дали четыре недели».

Корман знал, что Шелли Винтерс собиралась играть в фильме саму Кэйт Баркер. Кроме того, ему было известно, что она намерена ввести своих знакомых на роли сыновей: Дон Строуд — Герман, Коинт Кимбро — Артур, а Роберт Уолден — Фред. Оставалась лишь роль Ллойда, психопата, злоупотребляющего наркотиками. И Винтерс без колебаний предложила на эту роль Роберта Де Ниро.

«Когда я впервые встретил Бобби, он был вместе с Шелли, — вспоминает Корман. — Что меня тогда сразу поразило — это его мощь. Это был очень сильный и увлеченный актер, и вся его жизнь словно была сконцентрирована вокруг актерской игры, что я нечасто встречал у других актеров. Он был прямо помешан на игре. Я не колеблясь взял его, потому что к тому моменту уже видел фильмы Брайана Де Пальма с его участием и был поражен его сосредоточенностью в работе».

Случайно или намеренно, но на все ведущие роли Корман подобрал актеров, которые обучались по системе Станиславского. Кроме того, сам Корман тоже изучал в свое время этот метод как актер. И он сумел отлично использовать их общий опыт. С тем бюджетом, в который им надо было уложиться, у Де Ниро, к примеру, не было возможности применять свой прием со съемкой множества дублей, как он делал впоследствии. Но Корман вспоминает, что Де Ниро, как и все в съемочной группе, работал просто великолепно по предложенной системе.

«Мы словно вспомнили, как учились Методу, — говорит Корман. — Мы обсуждали жизненные истории каждого персонажа, а потом принимались читать сценарий. Потом импровизировали несколько сцен, которые могли произойти между героями, но как бы за рамками картины. А уж потом садились и расписывали сцену съемки. Конечно, я заранее планировал про себя сцены и набрасывал схемы на бумаге, как обычно это делаю, но актерам давал весьма расплывчатые указания, чего именно я от них хочу. Я хотел посмотреть, как у них будет получаться «из себя», но как бы параллельно заданной

линии. А уж потом я мог поправить их исполнение или подкорректировать свои схемы, чтобы выжать все из моей первоначальной задумки. Конечно, от этого сцена в конце концов становилась только лучше, ведь актер получал свободу самовыражения, а кроме того, мы экономили на такой методике чертову уйму метров пленки».

Де Ниро отлично сжился с этим способом работы. Он мог «читать с листа». Де Ниро решил поголодать, чтобы выглядеть достаточно изможденным и нездоровым для роли Ллойда. Его голодание очень обеспокоило Винтерс и Кормана, которые опасались за срыв всего проекта. Шелли Винтерс вспоминает, что Де Ниро пил одну воду, а Корман говорит, что он все-таки принимал немного пищи и витаминные таблетки для поддержания баланса в организме. Они серьезно поговорили с Робертом, после чего он несколько смягчился и ослабил режим голодания. И все равно за время съемок он потерял около 12 килограммов веса.

Впервые его увидели на экране не просто как актера Роберта Де Ниро, а как вполне определенного героя.

«Он оставался в роли Ллойда весь день, — замечает Корман. — После завершения съемочного дня, ближе к ужину, он постепенно начинал выходить из образа, но уже рано утром он снова был Ллойдом Баркером, и так — весь день…»

«Он был сдержанно дружелюбен с другими актерами, обсуждал с ними картину, а по вечерам они вместе проводили время. Не возникало никаких проблем, потому что все были увлечены. К концу четвертой недели я почувствовал, что достаточно хорошо понимаю его в рамках профессиональных интересов, как актера. Но о его частной жизни, о чем-то таком, я просто не мог догадываться, он был очень скрытен на этот счет».

Как все картины, снятые Корманом для «Американ Интернейшнл», «Кровавая мама» принесла компании деньги. Но за прошедшие годы фильм приобрел и некоторую отдельную жизнь, как самостоятельный феномен. Отчасти за счет Роберта Де Ниро, отчасти за счет Шелли Винтерс, а также благодаря энергичной и впечатляющей режиссуре Кормана, фильм наполнился чем-то вроде культового смысла. Он чрезвычайно популярен в кинематографических кругах и во всем мире часто демонстрируется по ночному телевидению.

Целая вереница легенд и мифов потянулась вслед за этим фильмом, и прежде всего некий «сказочный» ореол возник вокруг личности Де Ниро. Некоторые из этих легенд, как, например, голодание Де Ниро, были правдой, но Корман утверждает, что большая их часть была обычными байками.

Шелли Винтерс, например, говорила, будто Де Ниро так стремился сниматься в фильме, так был увлечен ролью, что даже не знал суммы своего гонорара. Она заявляет, что Де Ниро не получал даже суточных до тех пор, пока она не вмешалась.

«Нет, он получал суточные, — доверительно объясняет Корман. — Компания соблюдала условия соглашения с Гильдией киноактеров. Насколько я помню, гонорар Де Ниро составлял оговоренный минимум по правилам Гильдии — не могу сказать точно, сколько это было в то время… Но в любом случае, это были вполне приличные деньги. Де Ниро должен был получить гонорар плюс деньги на проезд и суточные, все как положено по соглашению с Гильдией».

Следующая история выглядит слишком уж романтично, чтобы оказаться правдой. Ллойд умирает первым из братьев. Он наркоман, его пристрастие к дурману все возрастает, и наконец он погибает от передозировки наркотика. Сцена похорон, где Мамочка Баркер рыдает над телом своего мальчика, в любом случае должна была стать лейтмотивом фильма, независимо от его бюджета. Это один из самых выигрышных моментов для Винтерс, и она выжимает до капли все возможные эмоции из этой сцены. Но вдобавок было предложено, чтобы Де Ниро сам улегся в открытую могилу для придания сцене еще большей убедительности.

«Тут все дело было в Шелли, — поясняет режиссер. — Нам надо было снять пару кусков, прежде чем в кадре должна появиться Шелли. Она предупредила меня, что приедет прямо на съемочную площадку, я не возражал. Оказывается, она с утра поехала в похоронную контору, в полном макияже и в съемочном костюме. Я об этом не знал. Я только сказал ассистенту: «Мы будем готовы через полчасика. Позвони Шелли и скажи, когда ей подъехать». Короче, они ее разыскали в похоронной конторе. Она подъезжает, выскакивает из машины и бежит к берегу озера, где мы снимали сцену. И при этом она вопит: «Нет, не смейте! Не смейте! Не кладите его в землю!» Я здорово опешил и говорю ей: «Шелли, это не те слова!» А Бобби Уолден сзади мне шепчет: «Осторожно, ты же видишь, она вошла в роль. Не спугни ее». Это был, конечно, самый крайний случай игры по системе Станиславского, но Бобби Уолден был прав. Так что я просто высказал несколько спокойных поправок, как ей лучше стать по отношению к камере. И должен сказать, Шелли была великолепна. Де Ниро мы положили в могилу сами. Я ему сказал, что если уж Шелли хочет подать эту сцену таким образом, то пусть он полежит в яме, чтобы она его видела. Ну, мы его и положили туда».

Неизвестно, возымело ли возложение Де Ниро в могилу нужный эффект, но реакция Винтерс была совершенно естественной. Она заявила, чтобы он немедленно выбирался, пока не испачкался в земле или не схватил простуду от сырости.

Если поведение Винтерс просто удивило Кормана, то глубокая погруженность Де Ниро в свою роль чуть было не сыграла с ним злую шутку в одной из больших сцен. Дело едва не дошло до беды. Корман хотел снять, как Баркеры удирают на машине под выстрелами, и велел Де Ниро вести машину, а Винтерс — стрелять через заднее стекло.

«Бобби несется, крича что-то, вниз по дороге, на бешеной скорости. Машину дико кидает то вправо, то влево. Шелли как бы палит из пулемета назад. А мы с оператором привязаны на штангах по две стороны от кузова, чтобы видеть все, и нам чертовски неуютно… Когда мы наконец остановились, я сказал: «Это было здорово, Бобби, но мне показалось, что ты пару раз потерял контроль за машиной. Не уверен, все ли у нас хорошо снялось. Давай-ка сделаем еще один дубль». И тут он посмотрел на меня — никогда не забуду этого взгляда! Он говорит: «Конечно, я терял управление, и не пару раз… Я еще никогда не водил машину. Я же из Нью-Йорка. У меня и прав-то нет. Мне они незачем!» Так что я подумал, прикинул про себя и говорю ему: «Знаешь что, Бобби… Давай-ка мы отправим этот кусок прямо на проявку. Не будем делать дубля…»

5. Ослепительный талант

После завершения работы в «Кровавой маме» Де Ниро возвращается на сцену, но уже не в Нью-Йорке. Театральный сезон 1969/70 года он провел в Бостоне в составе труппы «Тиэтр Компани оф Бостон», поставившей обычный набор таких популярных вещей, как «Сирано де Бержерак», «Принуждение» и «Долгая поездка в ночи». Весь этот период он близко общался с Шелли Винтерс. Они, должно быть, выглядели забавной парочкой: Де Ниро робкий и спокойный, а Винтерс — практичная и независимая голливудская звезда. Уже высказывались предположения, что их отношения базировались на чем-то большем, чем просто профессиональная поддержка. Вспоминая период подготовки к съемкам «Кровавой мамы», Роджер Корман говорит, что слышал различные предположения по этому поводу от разных людей.

«Я предпочитаю не вмешиваться в такие дела, — замечает он. — Я всегда стою в сторонке. Во всяком случае, можно сказать лишь то, что Шелли всегда имела на Бобби большое влияние, направляла его».

Актриса Дайан Лэдд — близкая подруга Винтерс, крестная мать ее дочери Лоры Дерн. Она была близка также с Салли Киркленд, подружилась она и с Де Ниро.

«Шелли помогала Бобби, — откровенно говорит она. — Она всегда всем помогала, но предпочитала помогать все-таки актерам, а не актрисам… Я ей так прямо и сказала».

Винтерс написала двухтомный бестселлер — мемуары о жизни в шоу-бизнесе. Она открыто называет имена своих любовников, и тем более странным выглядит отсутствие упоминаний о Де Ниро. Единственный намек на их взаимоотношения можно уловить в интервью, которое она дала по телефону Гаю Флэтли из «Нью-Йорк таймс» в ноябре 1973 года для составления литературного портрета Де Ниро, который был в то время восходящей звездой.

Как следует из интервью, Де Ниро был привязан к Винтерс, как к «своей еврейской маме». Однако у Винтерс имелся на это собственный комментарий. «Я скорее его итальянская мама, — заявила она интервьюеру. — Но… Возможно, я и еврейская мама — тогда он мой еврейский сын!»

И дальше:

«Бобби нуждается, чтобы за ним кто-то присматривал, не то зимой он может позабыть надеть пальто. Знаете ли вы, что, когда мы снимали в Озаркс «Кровавую маму», он даже не имел

представления, сколько денег он получит? Когда я узнала, как мало ему платят, я потребовала, чтобы ему давали деньги хотя бы на расходы. Он сидел на бобах, но ни за что не взял бы в долг. Так что вам нужно было еще найти такой способ дать ему денег, чтобы он и не задумался, откуда они…»

Корман уже высказывал свою точку зрения на гонорары Де Ниро за «Кровавую маму». Флат ли решил зайти с другого бока — попробовал подобраться к вопросу о шестидесяти четырех тысячах долларов. Он спросил, может быть, Винтерс, точно так же, как нашла методы передачи денег, подобрала и особый подход к Де Ниро, который оказался чем-то большим, нежели материнская страсть?

В ответ на другом конце телефонного провода раздался шумный вздох.

— Послушайте, — сказала она журналисту. — Давайте скажем так: у меня с Бобби был самый большой роман, более значительный, чем с другими моими любовниками. Нет, лучше напишите: «чем с любым из моих мужей…»

Она немного помолчала и снова внесла поправку:

— Нет, пожалуй, пусть в тексте останутся «любовники»… Дело в том, что я просто чувствую огромную внутреннюю близость с Бобби…

А затем Винтерс сделала следующее удивительное заявление.

— Бобби никогда не говорил, что сделало его таким, — заявила она. — Но я подозреваю, что в детстве он был очень одиноким ребенком. И наверное, в какой-то момент он испытал жестокое обращение.

Надо заметить при этом, что нет никаких поводов думать, будто Де Ниро испытывал психическое или физическое давление, пока рос. Напротив, все указывает на то, что и мать и отец его любили, просто они не могли жить вместе. Однако всякий ребенок переживает своего рода психическую травму, когда родители разводятся, особенно если это происходит в таком раннем возрасте. Хотя были моменты, когда Де Ниро не особенно хотел видеться с отцом (по тем или иным причинам), безусловно, ему было тяжело жить без него. Во всяком случае, именно отец открыл мальчику новый огромный мир — это и бесконечные наброски в студии, и совместные просмотры фильмов с прекрасными актерами, такими, как Брандо или Монтгомери Клифт, и многое другое, — и оттого отсутствие общения с отцом должно было тяжело сказаться на мальчике.

Заявления Шелли Винтерс, сделанные в интервью Гаю Флэтли, были, по ее обыкновению, прямолинейными и весьма смелыми. Многие были крайне удивлены ее словами, в том числе

Вирджиния Эдмирал и даже сам Де Ниро. Близкий друг семьи рассказывает, что Эдмирал была просто в шоке, когда ей попалась на глаза эта статья. Винтерс и Эдмирал уже встречались однажды в Актерской студии, но похоже, не испытали особых эмоций от этого знакомства. Теперь же Эдмирал считала, что Винтерс со своими заявлениями перешла все допустимые рамки. По мнению Вирджинии, Шелли Винтерс слишком многое приписала дружбе с Де Ниро и наговорила об их отношениях гораздо больше, чем было на самом деле.

Де Ниро тоже получил неприятный сюрприз. Он никогда не читает никаких интервью, но об этом ему подробно рассказали друзья. Он остался благодарен Шелли Винтерс за все, что она для него сделала, но их отношения заметно охладели после появления этой статьи.

В статье Гая Флэтли содержалось также впервые высказанное предположение относительно подруги Роберта Де Ниро. По описанию, данному в статье, и времени ее появления в газете можно заключить, что речь идет о Дайан Эбботт, на которой актер позднее женился. Они познакомились, когда Роберт был еще начинающим актером в Гринвич Виллидж, а она работала певицей и актрисой, в промежутках подрабатывая в ресторане официанткой. Винтерс в своем интервью проявляла любопытство, царит ли в квартире Де Ниро такой же беспорядок, как и прежде, если нет, то за ним, должно быть, прибирает Эбботт. Поскольку в детстве никому даже в голову не приходило просить Роберта убраться, то странно, что привычка к неаккуратности вдруг появилась у него в более зрелом возрасте. Вероятно, он просто оставлял вещи лежать там, куда их положили — ведь теперь у него была масса дел поважнее, чем тщательная уборка комнат.

В 1970 году Роберт Де Ниро продолжил свое творческое сотрудничество с Де Пальма, собираясь сыграть в его фильме. Режиссер и актер были накоротке, и у них все ладилось. Это было впервые — отношения такого рода с режиссером, очень скоро последует длительный период дружбы с Мартином Скорсезе, и дружба эта сыграет ключевую роль в карьере артиста. Помимо прочего, Де Пальма хотел предложить Де Ниро впервые сыграть главную роль в фильме.

«Приветствия» принесли достаточно денег для того, чтобы компания решилась снять продолжение. Продюсеру Чарльзу Хиршу дали 100 тысяч долларов — вдвое больше, чем на первый фильм, — с условием, что лента будет снята без сотрудничества с другими компаниями и в Нью-Йорке. В результате появился фильм «Хай, мамаша!», в котором Де Ниро снова играет Джона

Рубина, героя из фильма «Приветствия». Первая лента заканчивалась тем, что Рубин, одержимый вуайеризмом[4], уже сам как бы попадает в объектив чьей-то камеры, когда шагает по джунглям во Вьетнаме. Название «Хай, мамаша!» взято из завершающей и несколько загадочной реплики героя первой ленты, когда Рубин в последнем кадре возвращается из Вьетнама домой, окрепший, возмужалый и широкоплечий.

Однако им по-прежнему владеет страсть к подглядыванию, и он проводит время за тайными съемками трех раздевающихся девушек в окне квартиры напротив, заставая их на различных стадиях оголенности (так получилось, что одну из девиц играла Дженнифер Солт, которая появлялась также в «Свадебной вечеринке»).

Рубин попадает в экспериментальный молодежный театр и участвует в их эксцентрическом «ревю». Им необходим актер с внешностью вояки, и Де Ниро-Рубин, выглядевший точь-в-точь, как Трэвис Бикл (в фильме «Таксист»), отлично подходит на эту роль. Затем фильм скатывается в мрачную, даже зловещую сатиру на тему анархизма, которая завершается тем, что всех участников спектакля перестреляли некие гады — соседи Рубина по дому; в качестве ответного «знака внимания» Рубин взрывает дом вместе с кровожадными соседями. Заканчивается все сценой, в которой Рубина-победителя, сидящего посреди обломков, репортер телевидения просит сказать что-нибудь Америке. «Хай, мамаша!» — говорит он с той характерной горьковатой усмешкой, которую вскоре узнают и полюбят кинозрители.

Никого из трех других главных исполнителей в этом фильме критика не выделила особо, а Де Ниро оказался в центре внимания. «Голливуд репортер», правда, снова не справился с его фамилией: они напечатали «Де Неро». Однако одобрение было не единодушным. «Нью рипаблик», либеральный журнал, который мог бы испытывать симпатию хотя бы к политическому контексту фильма, назвал Де Ниро самым слабым местом этой картины. В статье указывалось, что актер хорошо смотрелся — в ансамбле с тремя другими — в первом фильме, но что «он не обладает тем масштабом дарования и притягательности, чтобы вытянуть фильм в одиночку».

А тем временем Шелли Винтерс продолжала свои творческие изыски, засев писать пьесу. За время, проведенное в Актерской студии, ее талант развился, она стала более уверенной в себе. Она принимала участие в движении за гражданские права, и это также возвышало ее в собственных глазах. И теперь Винтерс созрела для того, чтобы изложить свой богатый и несколько

сумбурный жизненный опыт на бумаге. Пьеса ее сперва называлась загадочно: «The Gestation of a Weatherman» (в приблизительном переводе — «Сексуальные проблемы метеоролога»), но к тому моменту, как она пошла на Бродвее, название было изменено: «Ночные сцены шумной пассажирки» («Night Stands of a Noisy Passenger»).

Первоначально шоу состояло из трех одноактных пьесок. Действие первой происходит в Нью-Йорке во время второй мировой войны. Героиню — актрису и «шумную пассажирку» — играла Салли Киркленд, а Ричард Линч — человека, который пробудил в ней политические страсти. Действие второй части развивается в Париже на фоне войны в Корее и черных списков Голливуда[5]. Тут роль актрисы-героини исполняет Джоанна Майлз, а Билл Хэйр играет голливудского продюсера, которым она теперь увлечена. Последняя пьеска начинается с завоевания актрисой премии «Оскар». В этой «последней остановке» шумную пассажирку играет Дайан Лэдд. И единственным человеком, который мог бы сыграть ее молодого спутника на эту последнюю ночь, был Роберт Де Ниро.

«Нам досталось играть самый длинный из трех актов пьесы, — говорит Дайан Лэдд. — Насколько помню, он шел минут сорок пять, и вся интрига была построена, в сущности, на случаях из личной жизни Шелли Винтерс. Эта часть пьесы была о женщине, которая наконец получает «Оскара» и на праздничной вечеринке по поводу присуждения призов знакомится с юношей. Каждый старается лизнуть ее в задницу, и наконец она понимает, как все это фальшиво. Она начинает понимать в этот момент высшего успеха, как бывает одиноко, если никого нет рядом. А у нее именно никого нет. Те, кто видят это, достаточно умны, чтобы не заговаривать с нею, а этот мальчишка не так-то умен и потому ничего не боится. Они просто начинают разговаривать, потом садятся рядом, потом идут выпить вместе. А потом он подливает ей немного наркотика без ее ведома — ну и наконец они проводят целую ночь в его квартире».

Дайан Лэдд — одна из лучших американских актрис. Журнал «Тайм» однажды даже включил ее имя в десятку лучших актрис мира. Она получила огромное количество разнообразных призов, и вместе со своей дочерью Лорой Дерн они являются единственной парой — мать и дочь, — которые получили «Оскара» в один и тот же год. Их наградили за участие в фильме «Склоненная роза»: мать по номинации «Лучшая актриса второго плана», а дочь — по номинации «Лучшая актриса». Дайан Лэдд вспоминает, как Де Ниро, еще нераскрученный актер, жил в однокомнатной квартирке и тщетно пытался протереть

обледеневшие окна. Он был всегда наедине с самим собой; но при этом часто и увлеченно рассказывал об отце. Подобно многим другим, Дайан Лэдд говорит и о всепоглощающей страсти молодого Де Ниро к актерству, своему ремеслу, доходящей до крайностей, которые необходимо было сглаживать…

«Бобби на пару лет младше меня, — продолжает Дайан. — Но мне надо было подать себя так, словно я лет на двенадцать его старше, чтобы он смотрел на меня хотя бы с некоторым уважением. Мне говорила Шелли: «Знаешь, не говори ему, сколько тебе лет. Он должен думать, что ты старше». Я ей отвечаю: «Господи Исусе, мы же просто актеры, Шелли». А она мне: «Это неважно. Он должен восхищаться тобой. Обожать».

По мере того, как его карьера шла в гору, одно слово преследовало его по пятам, как характеристика из досье: «дисциплинированный». Не было, казалось, ни единого режиссера или актера, который, проработав с ним хотя бы короткое время, не отметил бы его преданности делу. Ясно, что такое качество было выработано у него с годами, и не без труда. По этому поводу Дайан Лэдд вспоминает:

«Бобби был не очень-то собранным, когда мы работали вместе. Помню, как в одной сцене мы с ним должны были вставать с постели в неглиже, и я начинала одеваться в присутствии публики. Мы с ним внесли собственные вариации в мизансцену, и он предложил мне надеть такой широкий халат с оторочкой из меха на рукавах. О чем он забыл меня предупредить, так это то, что он расставит на бюро у кровати зажженные свечи. Я иду к этому бюро на сцене, разговаривая с ним и не подозревая, что там стоят горящие свечи. Тут я слышу из зала охи-ахи, а руку мне начинает жутко печь. Я смотрю — у меня рукав пылает! Я его кое-как потушила прямо рукой — поразительно, какие чудеса с людьми на сцене творит адреналин! — и продолжала играть сцену. Но при этом я краем глаза вижу, как Шелли бежит из-за кулис в совершенно подавленном состоянии. Когда я закончила и вышла со сцены, Шелли, помнится, была в ужасе, что я плюну и откажусь дальше играть. Но я ей сказала только: «Я хотела бы переговорить завтра утром», — и пошла к себе в гримерную. На следующее утро мы трое — Бобби, Шелли и я — встретились у Шелли дома. Она сразу начала: «Ты должна понимать, Дайан. Такие вещи случаются. Они не могут вообще никогда не случаться». Я отвечаю: «Знаете что, заткнитесь-ка лучше. Когда вы сами были молодой актрисой, и вам бы кто-нибудь подложил такую свинью, как Бобби мне вчера вечером, вы бы ему голову оторвали, нацепили на палку и стали бы прочищать канализацию в доме.

Дело могло кончиться несчастным случаем, ясно?! Так что сидите и заткнитесь!» Ну, она и замолчала. Тогда я поворачиваюсь к Бобби: «А ты, Бобби, запомни, что нельзя ставить на сцену ничего, о чем не знает твой партнер, ясно? И если я узнаю, что ты еще с кем-то такую штуку выкинул, я тебя так достану, что у тебя дерьмо изо рта полезет». Думаю, он мне никогда не простит этого. Но мне плевать. Может быть, он блестящий актер, но только в тот вечер из-за него я чуть было жизни не лишилась…»

Почти все обозреватели прессы были согласны с Дайан Лэдд в части характеристики Де Ниро как блестящего актера. «Виллидж Войс», который ранее уже отмечал игру Де Ниро в фильме «Блеск, слава и золото», был и на сей раз Щедрым на похвалы. Хотя статья несколько двусмысленно высказывается насчет самой пьесы, обозреватель Артур Сэйнер без колебаний назвал игру Де Ниро «ошеломляющей».

Несмотря на благоприятные отзывы, пьеса «Ночные сцены шумной пассажирки» продержалась только неделю. После премьеры 30 декабря было еще всего семь спектаклей. Шелли Винтерс считает, что в шоу вложили слишком мало денег и потому оно не сумело привлечь нужную аудиторию. Особенно ее расстроило, что игра Де Ниро не смогла получить должного одобрения, выраженного в количестве зрителей, заплативших за билеты.

Независимо от этого, удар по спектаклю нанесла и забастовка актеров Бродвея, требовавших подъема минимальных ставок, которые на тот момент составляли 65 долларов в неделю.

«У Бобби было в этой пьесе несколько классных реплик, и публике они страшно нравились, — рассказывает Дайан Лэдд. — Но беда в том, что сразу же после нашей премьеры началась забастовка. Джеральдин Пейдж, одна из лидеров стачечников, обещала мне, что они не станут бастовать, но они все же начали. Лора была еще совсем малышкой, и из-за этой дурацкой стачки я потеряла заработок и квартиру. Я попыталась наняться в кино, но ведь когда идет забастовка на Бродвее, роли не получить. Я оказалась безработной, было не на что жить. Потом Джоанна Майлз плюнула на все и нанялась на другую работу. Это было последней каплей. У нас был только день, чтобы найти и отрепетировать новую актрису на ее роль. Так что все кануло как в мусоропровод. Страшное было несчастье — эта забастовка».

Да, эта пьеса стала несчастьем для Дайан Лэдд, но Роберту Де Ниро она принесла удачу, добрые отзывы в прессе и уверенность в себе как актере.

6. Набирая обороты…

Де Ниро сделал все, что мог, в неудавшихся фильмах «Приветствия» или «Хай, мамаша!» и пьесах «Блеск, слава и золото» и «Ночные сцены шумной пассажирки». В целом его хвалили, но немногие еще могли увидеть его игру. Похвалой, увы, нельзя заплатить за квартиру, и к началу 1971 года он все еще был молодым начинающим актером с постепенно растущей известностью, но стремительно сокращающимся банковским счетом. Единственный фильм, который посмотрело достаточно много людей, — «Кровавая мама», но и эта лента не сумела обеспечить актеру финансовой независимости, невзирая на то, верить ли оптимистической версии Роджера Кормана или пессимистической — Шелли Винтерс касательно величины гонораров, полученных Де Ниро…

Но Де Ниро наконец заметили, и теперь у него возникла возможность вступить в «высшую лигу» актеров и претендовать на роли в самых значительных голливудских фильмах. А в начале 1971 года в Голливуде не было фильма значительнее, чем «Крестный отец». Питер Барт, который в то время был исполнительным продюсером в компании «Парамаунт», а сейчас является главным редактором «Вариети», открыл писателя Марио Пьюзо. Он дал Пьюзо комнату в офисе компании, чтобы тот мог быстрее закончить роман о жизни мафии, так что сценарная версия этого бестселлера неминуемо попадала в руки «Парамаунта». В списке предполагаемых режиссеров фильма стояли такие звучные имена, как Фред Циннеман, Артур Пени, Коста-Гаврас, Петер Йейтс, Ричард Брукс и Сидни Дж. Фэрье. Однако все они по тем или иным причинам отпали. Наконец продюсер Фред Рус и его помощник по текстам Грей Фредериксон предложили эту работу молодому Фрэнсису Копполе — тридцатидвухлетний режиссер оказался тринадцатым по счету, но эта число оказалось счастливым. Тогда, однако, Руса и Фредериксона привлекало то, что Коппола привык снимать фильмы с низким бюджетом — он ведь начинал с Корманом! — и то, что у него еще не было шумных успехов, и следовательно, он согласится работать за небольшой гонорар. А то, что он итальянец, даже лучше для фильма про итальянскую мафию.

Выбор актеров для «Крестного отца» оказался не меньшей эпопеей, чем сам фильм. Главным персонажем тут должен был стать не патриарх Корлеоне, которого сыграл Марлон Брандо, а его сын Майкл. Хотя он был «белой вороной» в мафиозной семейке Корлеоне, обстоятельства вынудили ветерана второй

мировой войны Майкла встать на место отца во главе семейного «бизнеса». «Парамаунт» хотел пригласить на эту роль Роберта Редфорда; другие рекомендовали Уоррена Бетти, Райена О'Нила или Джека Николсона. Даже Род Стайгер проявил интерес к фильму. Похоже, что чуть ли не каждый известный итало-американский актер моложе пенсионного возраста попробовался на эту роль. Среди них оказался и Роберт Де Ниро. Копполе он показался любопытным актером, но он не был уверен, что Де Ниро подойдет на роль Майкла. Самые удачные пробы были у Аль Пачино, но его отвергли как «слишком уж выраженного итальянца». Еще одним претендентом на роль Майкла был Джеймс Каан. Наконец продюсеры решили все-таки отдать роль Аль Пачино, а это, помимо прочего, означало, что надо подыскать роль и для самого Каана, который активно лоббировал Пачино…

Коппола не был уверен, что Де Ниро подходит для Майкла, но он склонялся к мысли отдать ему роль Сонни, бешеного старшего сына Дона Корлеоне. Но затем и эта роль ушла — ее предложили Каану. Он сыграл ее и стал одной из крупнейших кассовых звезд семидесятых годов.

Так что же оставалось делать с Де Ниро? Ему в конце концов дали роль изменника Полли Гатто. Это была второстепенная роль, но Де Ниро чувствовал себя счастливчиком. Вскоре ему подвернулась возможность сыграть главную роль в фильме «Банда, которая не умела стрелять», он подписал контракт и вышел из состава исполнителей «Крестного отца». Интересно, что Де Ниро пристроил в фильм «Банда…» именно Аль Пачино, который перешел из того фильма в фильм «Крестный отец»! Сравнивая постановки этих лент, Де Ниро, возможно, чувствовал, что сделал не лучший выбор. Ведь он, черт возьми, прошел пробы на три роли в самом потрясающем фильме того времени, а ушел в конце концов ни с чем! Но через несколько лет он понял, что если бы тогда сыграл Поля Гатто, то не смог бы сыграть молодого Дона Корлеоне во второй части «Крестного отца». И тогда Де Ниро скорее всего остался бы без одного приза…

Однако процесс проб Де Ниро на несколько ролей в «Крестном отце» уже сам по себе произвел заметный фурор вокруг его имени, и вскоре Де Ниро оказался вовлеченным в другие два крупных проекта. «Думая о Дженнифер» в 1971 году был одним из первых проектов студии «Юнайтед Артистс». Они заплатили 50 тысяч долларов за права на роман, на котором был основан фильм. Эрик Сегал, который был в то время фаворитом Голливуда после успеха фильма «История любви», писал сценарий. Бюджет фильма составил 2 миллиона долларов. Майкл Брэндон и Типпи Уокер должны были играть двух главных героев,

скучающих и безразличных подростков, которые втягиваются в наркоманию, не находя любви и понимания в семье. Особую пикантность составу исполнителей придавало присутствие совсем юных актеров, вроде Джеффа Конауэя, Барри Бостуик и Чака Маккана. Девятнадцатым в списке стоял Роберт Де Ниро.

По некоей иронии судьбы, если посмотреть с точки зрения его грядущей карьеры, Роберт Де Ниро сыграл цыгана-таксиста по прозвищу «Мадридец». Это вполне подходящая роль для девятнадцатого номера по списку исполнителей. Де Ниро вообще-то не мог тут особенно развернуться: он изображал простецкого, преувеличенно возбужденного «водилу», причем у его персонажа почти не было реплик.

Фильм стал самой крупной неудачей студии «Юнайтед Артистс» и принес большие убытки. Но для Де Ниро он, напротив, оказался ступенькой к успеху, дверью в тот мир, где раньше его не принимали. Критики снова были доброжелательны. «Голливуд репортер», который ранее похвалил его игру в фильме «Хай, мамаша!», теперь снова выделил его как единственного запоминающегося, оригинального типа в целой ленте. Но хотя эта профессиональная газета выступила на стороне Де Ниро, она по-прежнему не могла справиться с написанием его фамилии. После фильма «Хай, мамаша!» они назвали его «Неро», а после «Думая о Дженнифер» обозреватель изобрел еще один вариант фамилии актера — «Роберт Дениро» — и именно на этого вымышленного артиста пролил поток своих щедрых славословий.

Де Ниро вскоре исполнялось двадцать восемь лет. Вот уже двенадцать лет он работал в ожидании мгновенного успеха, чуда, которое вознесло бы его, но, хотя, казалось, удача все ближе и ближе, она все никак не стучала в его дверь… К счастью, единственное, в чем он не сомневался, был его талант. Вирджиния Эдмирал утверждает, что сын добился успеха исключительно за счет «силы воли». Это была та самая сила воли, которую он приобрел, наблюдая за увлеченностью своих родителей искусством, видя их поглощенность работой. Он понимал, что самое главное — это работать и работать. И знал, что еще не заработал право говорить «нет». Важно было не останавливаться. Брать любые роли и делать все что можешь. И кроме того, учиться, накапливать опыт. Де Ниро никогда не был говоруном и редко посещал артистические тусовки. При этом он был прекрасным слушателем и наблюдателем, и любой опыт старался как-то использовать в дальнейшем.

После неудачи с «Дженнифер» он стал сниматься в другом фильме на тему наркотиков. «Рожденный побеждать» отлично выглядел на бумаге, в виде сценария, но ведь таким же в свое

время казался и «Думая о Дженнифер»…

В фильме «Рожденный побеждать» в главной роли снимался Джордж Сегал, тогда актер из списка «А», а режиссером был Иван Пассер, новая популярная личность в то время. Сегал играет Джей-Джея, бывшего модного парикмахера, опустившегося до грязных преступлений на улицах ночного Нью-Йорка из-за своего пристрастия к наркотикам. Его на протяжении всего фильма преследует полицейский (Де Ниро), который задался целью арестовать зловредного наркомана. Несмотря на весьма умеренное количество диалогов, Де Ниро удается все время как бы присутствовать на заднем плане картины. Остальные актеры: Пола Прентисс, Карен Блэк, Гектор Элизондо и Берт Янг.

«Рожденный побеждать» — кошмарная смесь комедии и триллера, и на студии «Юнайтед Артистс» схватились за голову, когда увидели ленту. Они были на грани отчаяния и велели вырезать все комедийные куски и сделать из фильма трагическую историю наркомана Джей-Джея. И даже после этого с большой неохотой выпустили фильм в прокат. Обозреватель Полин Кэл писала, что «они не выпускали фильм; они просто дали ему выйти». Хотя провал этой ленты означал очередную задержку в карьере Де Ниро, настоящей жертвой пал Джордж Сегал. По иронии судьбы, роль в этом фильме оказалась лучшей в его артистической карьере, и именно этому фильму не суждено было получить сколько-нибудь заметную аудиторию. Его шансы слегка увеличились, когда фильм в начале восьмидесятых годов стал расходиться на видеокассетах. Он был переименован в «Наркошу», и первым в списке исполнителей стоял Де Ниро, а не Сегал. Затем, в 1994 году, лента снова была переименована и выпущена в паре со «Сшибкой» (бывшей «Песней Сэма») в качестве «дубль-фильма Роберта Де Ниро».

Успех по-прежнему ускользал от Роберта Де Ниро. Казалось, неважно, что и как он играет, его роль все равно не привлекает должного числа зрителей.

Лента «Банда, которая не умела стрелять» (из-за которой Де Ниро не сыграл в первой части «Крестного отца») тоже не слишком поправила дело. Лежащий в основе роман нью-йоркского журналиста Джимми Бреслина — весьма безыскусная история про начинающих мафиози. Экранная версия еще более неуклюжа и отдает примитивным расизмом, а чего уж в ней точно нет, так это юмора. Прожекты опять-таки прекрасно смотрелись на бумаге… Книга хорошо продавалась, сценарист Уолдо Солт был обладателем «Оскара», да и режиссер Джеймс Голдстоун был уважаемым профессионалом. Здесь впервые Де Ниро доходит в своей игре до крайностей в обнажении характера. Он играет

Марио, клептомана, влюбленного в некую Анджелу. Когда Де Ниро узнал, что получил эту роль, он немедленно направился на Сицилию с магнитофоном, чтобы записать и изучить местный диалект. Его приятель, актер Дэнни Айелло, вспоминает, что сперва он думал, будто на экране в фильме «самый настоящий итальянец, только что сошедший с парохода».

Критики топтали всех, кроме Де Ниро, за ужасный акцент. Актер снова оказался лучшим исполнителем в худшем фильме, но критика все чаще обращала на него благосклонное внимание. Обозреватель «Плейбоя» Брюс Вильямсон говорит о Де Ниро как об «удивительно приятном актере нью-йоркского театра, который участвует в гнусном шоу под кличкой Мари». Де Ниро снискал также похвалы Джея Кокса из журнала «Тайм» за некоторую толику обаяния и жизненности, привнесенную в занудное действие фильма. Ни Кокс, ни сам Де Ниро не могли знать, что всего через год именно критики сыграют важнейшую роль в творческой судьбе актера.

После своих злоключений в кино Де Ниро временно вернулся на театральную сцену. Можно сказать наверняка, что его участие в пьесе «Kool Aid» оказалось более непродолжительным, чем он задумывал. Спектакль шел всего пять раз в Репертуарной компании Линкольновского центра. Пьеса не была удачной, и поэтому следует расценивать как положительный факт то, что никто из критиков ее попросту не заметил…

7. Прорыв

Мартин Скорсезе прибыл в Голливуд в начале 1971 года. Это был энергичный, но еще малоопытный выпускник Нью-йоркской школы кино. Он уже сделал ряд интересных студенческих лент, таких, как «Дело вовсе не в тебе, Мюррей!» и «Кто стучится в дверь ко мне». Скорсезе был также одаренным редактором-монтажером и получил даже кличку «Старьевщик» за умение приспосабливать к делу негодные остатки чужих творений. Дожидаясь своего звездного часа, он поработал редактором в таких фильмах, как «Вудсток, Элвис проездом» и «Минни и Московиц». Скорсезе трудился не покладая рук, но время было к нему сурово. Он не унывал, и вместе с двумя другими своими приятелями — Де Пальма и Джорджем Лукасом, которые также работали на «Уорнер Бразерс», — он мечтал о том дне, когда станет знаменитым.

Одним из первых, с кем он познакомился, попав в Голливуд, был Роджер Корман. Они встретились в агентстве Уильяма Морриса с целью обговорить возможное продолжение «Кровавой мамы», которую стал бы делать Скорсезе. Скорсезе знал фильм назубок и был в восторге от энергии и жизненности картины. Корман обещал, что сценарий будет готов через шесть месяцев, после чего они расстались друзьями, но Скорсезе и не мечтал, что Корман еще раз вспомнит о нем. Одновременно Скорсезе буквально вымаливал должность у Джона Казаветеса, который нанял его в качестве музыкального редактора на фильм «Минни и Московиц» — эту вожделенную должность Скорсезе описывал впоследствии весьма красноречиво: «бить баклуши за пятьсот баксов в неделю».

Так что когда пришел вызов от Кормана, Скорсезе был просто поражен. Продолжение «Кровавой мамы» обернулось совсем другим. Фильм «Берта по вызову» принадлежал, в принципе, к тому же жанру, и Скорсезе был несказанно рад взяться за свой первый крупный фильм. В главных ролях выступали Барбара Херши и Кейт Каррадайн. Херши играла роль Берты, опустившейся во времена Великой депрессии нью-йоркской «бомжихи».

Скорсезе предоставили бюджет в 600 тысяч долларов с указанием, что он волен тратить эти деньги, как пожелает, с тем единственным условием, чтобы не переходить границы в показе обнаженного тела, принятые в компании «Американ Интернейшнл Пикчерс», но и не отходить от них… Скорсезе вместе со съемочной группой поехал в Арканзас на

полуторамесячные съемки, после чего вернулся в Лос-Анджелес с отснятой пленкой для монтажа и редактирования.

«Берта по вызову» — интересная работа. Тут сделано все, что задумано, и сделано прекрасно. В то же время, в каждом кадре видны мастерство и опыт Скорсезе. Многое в этом фильме, особенно сцена распятия Каррадайна на тепловозе за его религиозные убеждения, предвосхищает более позднюю работу Скорсезе. Тут присутствуют знакомые темы греха и искупления, а также немало религиозной символики. Режиссер явно был доволен своим творением. Оставалось пройти лишь одно испытание.

«Я показал «сырой» фильм Джону Казаветесу, — вспоминает Скорсезе. — Он просмотрел его и увел меня в свой офис. Там он постоял ко мне спиной с минутку, а потом обернулся и обнял меня. «Ты чудный мальчик, — говорит он мне, — но ты потратил год своей жизни на полное дерьмо. Ты достоин лучшего. Никогда больше так не делай. Может быть, у тебя есть свои собственные задумки?» Я отвечаю ему, что у меня задумки имеются. «Ну так сработай их», — хмыкает он. Я объясняю, что это все требует монтирования и переписывания. «Ну так монтируй!» — восклицает он».

Пока Мартин Скорсезе «ковал» в Арканзасе «Берту по вызову», Роберт Де Ниро разъезжал по Флориде. Он снялся в фильме «Бей в барабан медленно», вместе с другим начинающим актером, Майклом Мориарти. Де Ниро играет там Брюса Пирсона, дубоватого «ловца» в бейсбольной команде, который является удобной мишенью для шуток. Его единственный друг — Генри Виггенс, которого играет Мориарти, это ведущий игрок, имеющий многотысячный контракт.

Фильм начинается со сцены в больнице, где Пирсон узнает, что у него синдром Ходжкина (вид рака), и что ему остается жить около года. Об этом знает только Генри, и он старается сделать так, чтобы последние месяцы жизни его товарища прошли как можно более счастливо. Тренер команды догадывается, что друзей связывает некая тайна, но не знает, какая именно. Впрочем, его это не очень беспокоит, поскольку оба они показывают отличную форму в игре. Брюс прямо творит чудеса на площадке. Команда «Нью-йоркские верзилы» выигрывает кубок, после чего Пирсон умирает, а Виггенс оказывается единственным из всей команды на его похоронах.

По сюжету «Бей в барабан…» — эта строчка взята из баллады в стиле кантри «Улицы Ларедо» — был поставлен телевизионный спектакль вскоре после того, как в 1956 году Марк Харрис написал пьесу. Пол Ньюмен играл роль Генри, а Альберт Салми

— роль Брюса. Когда на телевидении вышло 90 серий этой мелодрамы, Ньюмен и Салми были известны зрителям гораздо меньше, чем вскоре после телепоказа. И продюсеры фильма ожидали аналогичного эффекта с киноверсией — двое талантливых актеров, которых не знает публика, станут для зрителей реальными людьми, а не персонажами. И Ньюмен, и Салми в свое время получили свою толику похвал от критиков, но ни один из них не смог довести свою роль до той степени жизненности, как это удалось Де Ниро. Фильм «Банда, которая не умела стрелять» стал для Де Ниро своего рода поворотным моментом, после которого он начал растворять себя в персонаже; а в ленте «Бей в барабан медленно» он пошел еще дальше.

«Я думаю, что то, какой у вас в кадре взгляд, имеет огромное значение для того, что вы делаете, — говорит актер. — Поэтому я начал с выработки взгляда персонажа. Когда мне дали роль Брюса, я перво-наперво выяснил, что родом тот из маленького городка в штате Джорджия. Так что я поехал в Джорджию и остановился в одном городке. Я нашел там старенький магазинчик и закупил одежду, которую, вероятно, должен был носить Брюс. Я стал носить эту одежду, а потом принялся учиться говорить; люди в этом городке оказались настоящими милягами и не обижались на меня, что я пытаюсь подражать их речи… Наоборот, они сами поправляли меня, если вдруг мои слова и произношение слишком сильно отдавали Нью-Йорком… Затем я начал ходить, как Брюс, и наконец — чувствовать, как Брюс…»

Но в актерском изображении бейсбольного игрока присутствовало и нечто большее, чем акцент южанина и плохо сидящая одежда. Если бы все в кино было так просто, любой смог бы выпускать новый шедевр каждый год к октябрю… И потом, у Де Ниро были трудности с самим спортом. Не отличаясь атлетическим телосложением, он никогда раньше не играл в бейсбол. И вместе со всей группой актеров он ежедневно по два часа тренировался в бейсбол перед началом съемок.

Так, тренируясь, читая литературу о бейсболе, просматривая фильмы и наблюдая за игрой опытных спортсменов, он наконец смог в достаточной степени овладеть мастерством игры. Но один аспект жизни игроков в бейсбол чуть не навредил ему: от жевания табака, вспоминает Джон Хэнкок, Де Ниро страшно мутило.

Жевание табака и сплевывание такие же неотъемлемые части «настоящего» американского образа времяпрепровождения, как «хот-дог». Для Де Ниро жевательный табак был, в буквальном смысле, орудием пытки, но к его чести следует отметить, что он не бросил это занятие и мужественно боролся с табаком до конца съемок.

«Это был печальный опыт, — признается Де Ниро. — Какой-то мерзавец посоветовал мне смешать табак с обычной жвачкой, но от этого меня стало тошнить еще больше. Потом доктор сказал мне, что от жевания табака у меня по крайней мере зубы станут белее, и это придало мне силы продолжать жевание. Я дошел до того, что со стороны могло даже показаться, будто я жую с удовольствием. Но на моих зубах это никак не отразилось…»

«Бей в барабан…» снимался в Нью-Йорке и в его окрестностях, так что Де Ниро мог оставаться дома и проводить время со старыми приятелями и приятельницами, вроде Салли Киркленд, Геррита Грэма и, конечно, Дайан Эбботт. К концу 1972 года Де Ниро стал чувствовать себя увереннее, карьера его шла в гору. После фильма «Бей в барабан медленно» у него появилась перспектива получить большие роли в крупных вещах. Он также подружился с кинокритиком из журнала «Тайм» Джеем Коксом, тем самым, который так прозорливо выделил игру Де Ниро в нудном фильме «Банда, которая не умела стрелять». Жена Кокса, Верна Блум, тоже была актрисой, они уже работали вместе с Де Ниро. Когда Кокс с супругой устраивали рождественскую вечеринку, Де Ниро был в числе приглашенных, так же, как их общий друг Брайан Де Пальма, который снимал Де Ниро в фильмах «Свадебная вечеринка», «Приветствия» и «Хай, мамаша!»

На вечеринку Де Пальма явился с каким-то своим приятелем. Приятель этот показался Де Ниро страшно знакомым, вот только не вспомнить сразу, где он его видел. Похоже, тот тоже узнал Де Ниро.

— Ха, а я вас знаю! — заявил этот человек.

Де Ниро заколебался. Гость продолжал с напором:

— Не болтались ли вы в районе Гестер-стрит? Или Кенмэйр-стрит? — настаивал он.

Тут Де Ниро усмехнулся — он узнал. Потом Де Пальма уже официально представил Роберта Мартину Скорсезе.

«Я сразу узнал его, — вспоминал Скорсезе позднее. — Но я не видел его лет четырнадцать. Он гужевался с другой ватагой подростков на Брум-стрит, а мы — на Принс-стрит. Мы встречались с ним на танцульках, «привет — прощай». Теперь оказалось, что ему понравился мой фильм «Кто стучится в дверь ко мне», и подобно многим, он считал, что в этом фильме точно передана атмосфера, бытовавшая в нижнем Ист-Сайде в те годы».

«В детстве иногда мы встречались с ним — где-нибудь на танцах в районе Четырнадцатой улицы, — излагает Де Ниро свою версию одного из самых сенсационных знакомств в американском кино. — Это был итальянский дансинг, я видел там Марти, мы были знакомы. Некоторые ребята из нашей группы переходили к

ним, а оттуда некоторые — к нам. Так что мы вроде как обменивались друзьями. У меня, надо сказать, лет в десять-одиннадцать была мысль стать актером, но особого интереса к актерству я не чувствовал. Только годам к шестнадцати я начал ощущать настоящий интерес к этому. Мы никогда не говорили со Скорсезе на такие темы, но потом у меня был приятель, который снимался в фильме у Марти. Когда я увидел фильм «Кто стучится в дверь ко мне», я сразу сказал, что здесь показаны знакомые мне места, и режиссер хорошо разбирается в том, о чем снимает… Фильм был очень, очень удачным».

Когда они встретились на вечеринке в доме Кокса, Мартин Скорсезе работал над проектом своего рода продолжения ленты «Кто стучится в дверь ко мне» и одновременно как бы третьей частью трилогии. Именно об этом сценарии Скорсезе говорил Казаветесу, что тут требуется кое-что дописать и переделать. Назывался сценарий «Время ведьмы», но после переделки заглавие сменилось — теперь это были «Злые улицы».

Мартин Скорсезе снял фильм «Кто стучится в дверь ко мне» еще в студенческие годы. Он начал его в 1965 году, а премьера состоялась на Чикагском кинофестивале в 1969 году, причем картина была первоначально заявлена под названием «Я прихожу первым». Это была вторая часть трилогии, в которой Скорсезе изучал человека на улицах Маленькой Италии — он показывал настоящую жизнь настоящих людей, а вовсе не голливудские лубочные картинки. Впрочем, первая часть так и не была снята. Она называлась «Иерусалим, Иерусалим», и в ней рассказывалось о группе молодых людей во время уик-энда. Главный персонаж, как и во второй части, некий Джей Ар. Во многих отношениях этот Джей Ар — двойник самого Мартина Скорсезе.

Скорсезе переделал сценарий вместе с Мардиком Мартином, его приятелем-сценаристом из нью-йоркской Гильдии. Именно они на пару написали то, что вылилось впоследствии в фильм «Злые улицы», пока медленно колесили по кривым улочкам Маленькой Италии на стареньком автомобиле…

«Мы останавливались везде, где только было место, — вспоминает Мардик Мартин. — Обычно в Манхэттене, или поблизости. В то время «Крестный отец» Марио Пьюзо считался великой книгой, но для нас это было дерьмо. Персонажи романа совсем не были похожи на тех гангстеров, которых мы знали… Мы решили рассказать историю про настоящих гангстеров. А Мартину Скорсезе обратиться к настоящему гангстеру было так же просто, как попросить у меня сигарету. Этот фильм отразил видение мира Мартином Скорсезе, его понимание людей, которых он отлично знал. Моя задача состояла в том, чтобы внятно

рассказать об этом».

В новой версии сценария Джей Ар превратился в Чарли, но в остальном персонаж сохранял прежние черты. Новое название взялось из строк Дашиэла Хаммета: «И по улицам этим плохим должен пройти человек…», и было предложено Джеем Коксом. Скорсезе в глубине души чувствовал, что название могло быть и менее шероховатым, но в конечном счете все сошло. «Злые улицы» начинаются с того эпизода, которым заканчивается фильм «Кто стучится в дверь ко мне», где Чарли держит руку над пламенем поминальной свечи. Скорсезе как-то сказал, что все его фильмы о грехе и воздаянии, но более всего эта мысль выражена именно в картине «Злые улицы». И даже фраза из афиши для фильма — «Вы не задумываете свои грехи в церкви. Вы делаете это на улице» — является квинтэссенцией содержания фильмов Скорсезе.

Чарли кается — перед Богом и перед собой. Просит Бога о знаке, и он появляется в образе Джонни Боя, прогоревшего торговца. Этот безответственный молодой человек, растяпа, игрок, считает, что весь мир ему обязан. И Джимми Бой оказывается тем крестом, который предстоит нести Чарли. Так Чарли надеется обрести душевный покой. Но ведь от Джонни Боя отрекается даже его крестный отец, который является Чарли дядей, местный мафиози Дядюшка Джованни. Он настоятельно советует Чарли порвать все отношения с этим неудачником, но Чарли противится, разрываемый между преданностью другу и верностью семейным связям. Джонни Бой дополнительно усложняет дело тем, что отказывается платить налог местному главарю мафии и отвергает все попытки Чарли вмешаться. В конце концов Чарли и его подруга Тереза решают вытащить Джонни Боя из его гнусного окружения, их преследуют киллеры, посланные главарем, а в конце происходит кровавая разборка.

Найти финансирование для картины «Злые улицы» было нелегкой задачей. Скорсезе обращался ко многим источникам — без особого успеха. Роджер Корман и его брат Джин предложили 150 тысяч долларов, но с условием, что фильм будет сниматься с актерами не из профсоюза и что Скорсезе переделает сценарий так, чтобы в фильме действовали черные — для соответствия модным веяниям времени. Скорсезе не отверг эту идею с ходу, но позже понял, что католические настроения и образы мало подходят курчавым негритянским головам…

«Я просто ни разу не видел этих черных парней в церкви или на покаянии, — признавался впоследствии Скорсезе. — Интрига тут была не так уж важна, все основывалось на персонажах, поэтому я в конце концов решил вернуться к своему варианту».

Финансирование для фильма наконец нашлось в совершенно неожиданном месте.

Верна Блум познакомила Скорсезе с Джонатаном Таллином и Бобом Диланом, который решил внедриться в кинобизнес. Именно Таллин предложил 300 тысяч долларов, чтобы сделать фильм. Скорсезе пригласил Пола Раппа, второго режиссера у Кормана, который внимательно наблюдал за работой Скорсезе во время съемок «Берты по вызову».

К тому времени, как Скорсезе и Де Ниро встретились на рождественской вечеринке, съемки уже начались. Скорсезе договорился с Джоном Войтом, чтобы тот сыграл Чарли, но в последний момент Войт вышел из съемочной группы. Затем роль была предложена Харви Кейтелю, который удачно сыграл до этого роль Джей Ар в фильме «Кто стучится в дверь ко мне». Скорсезе и Кейтель выходили на улицы Маленькой Италии на поиски интересных кадров.

А после встречи Скорсезе пригласил Де Ниро на пробу. Уже задолго до этого Де Ниро был известен как «опустошитель» магазинов подержанной одежды, и на эти пробы он явился в виде забулдыги, у которого одна лишь шляпа, возможно, видала лучшие времена, остальные же части туалета были в изначально безрадостном состоянии.

«Но когда я увидел эту шизоидную шляпу, я понял, что он сыграет как никто», — вспоминает Скорсезе.

Де Ниро, в свою очередь, говорит:

«Он мне предложил четыре роли на выбор. Не Чарли, нет, эта роль была отдана Харви, а четыре других. Я не знал, какую взять. Я обговаривал это с Марти и пытался понять, как лучше поступить. А потом я заговорил на улице с Харви. Я сказал ему, что на этом этапе моей карьеры мне просто необходимо сыграть нечто большее, чем роль второго плана. Я чувствовал, что логическим продолжением моей карьеры мне надо взять роль Харви, но ведь он уже получил ее… А ведь с другой стороны, я хотел работать с Марти.

«Когда-нибудь я увижу тебя в роли Джонни Боя», — сказал он мне. Я-то и не думал играть Боя. Я ответил, что не намерен идти на эту роль, но ему каким-то образом удалось меня переубедить. И мне даже показалось, что получится неплохо.

Нам необходимо было на основе сценария построить целую конструкцию человека, сымпровизировать, как он ходит и как говорит. Это была не просто свободная импровизация, это было именно конструирование. А работать так — это требует массы жизненных сил».

Скорсезе вовсю предлагал Де Ниро и Кейтелю, а также

другим членам актерской группы, Дэвиду Прувалу и Ричарду Романусу импровизировать и улучшать таким образом свои роли. В то же время он отдавал себе отчет, что с деньгами очень туго. Ему был предоставлен бюджет всего в 300 тысяч долларов и только 27 дней на съемки. Именно маленький бюджет заставил его пойти на некоторые вариации. Пол Рапп сказал ему, что фильм нельзя сделать целиком в Нью-Йорке, поскольку это обойдется слишком дорого. Однако, по расчетам Раппа, некоторые сцены они вполне могли бы снять в Лос-Анджелесе. И Рапп принял решение. Скорсезе должен был снимать четыре дня в Нью-Йорке на натуре, а все остальное время — в помещении, в Лос-Анджелесе.

«Итак, у нас оставалось двадцать пять — двадцать шесть съемочных дней, и очень немного денег, — вспоминает Скорсезе. — В первый вечер съемок Харви Кейтель должен был сесть в такси и проехаться по Гринвич Виллидж. Приехав туда, я застал всю съемочную группу в сборе, и говорю Харви: о'кей, ты можешь ловить такси. И мы поймали такси, дали таксисту в зубы двадцать пять баксов и гоняли на нем до тех пор, пока из мотора не повалил дым. Мы, конечно, все потушили, но таксист выглядел не слишком довольным, поэтому мы всунули ему еще несколько долларов».

В конце фильма Скорсезе пришлось прибегнуть к некоторым монтажным хитростям: так, панорама города, на фоне которой Де Ниро (в роли Джонни Боя) целится из винтовки, принадлежит Нью-Йорку, поскольку виден «Эмпайр Стейт Билдинг», но на самом деле интерьер комнаты, из которой он стреляет, целиком относится к Лос-Анджелесу, где снимались интерьеры… Иногда Скорсезе снимал от 24 до 36 сцен в день, чтобы «уплотнить» время съемок в Нью-Йорке. Ричард Романус вспоминает, что режиссер специально носил белые матерчатые печатки, чтобы не обкусывать ногти… Скорсезе снимал в доме своего приятеля, чтобы снизить расходы на наем помещений, и даже привлек свою собственную мать Кэтрин на эпизодическую роль… Она жаловалась потом, что Скорсезе до двух часов ночи снимал сцену, где она приводит в себя Терезу после эпилептического припадка.

Скорсезе не мог не понимать, что он снимает саму историю — историю в буквальном смысле! Де Ниро и Кейтель великолепно сыграли роли Джонни Боя и Чарли, и режиссер старался использовать их энергетический потенциал с максимальным коэффициентом полезного действия.

Одна из ключевых в фильме — сцена, когда Чарли заводит Джонни Боя в заднюю комнату бара и пытается его вразумить. Майкл — местная акула мафии (играет Ричард Романус) — уже

подъезжал к Чарли насчет долга Боя, и Чарли настаивает, чтобы его друг что-нибудь предпринял. Но Джонни Бой ничего не желает слышать, и разговор превращается в почти комический диалог.

«Мне казалось, что самое лучшее — дать актерам немного поимпровизировать, — говорит Скорсезе. — Нам всем нравились и Эбботт, и Костелло, их двусмысленные словечки, и мы старались сохранить все это, насколько возможно. В результате из небольшой сцены вы узнаете о предшествующей жизни персонажей намного больше, чем из других кусков фильма. Мы видим, как Джонни доверяет Чарли, видим, как Чарли доверяет Джонни, но мы видим также, что Чарли использует Джона. Эта сценка была задумкой Бобби, и я сказал: а почему бы нам не попробовать? Мы сняли ее минут за пятьдесят, и это опустошило нас и все прояснили. Тут один персонаж использует другого, это тонкость, которую я очень люблю в кино…»

Де Ниро пребывал в роли Джонни Боя весь день, но один раз его погруженность в роль чуть не наделала беды.

«Мы снимали сцену на воздухе, где Бобби внезапно наводит винтовку на Ричарда Романуса, в предпоследний день съемок, — вспоминает Скорсезе. — Что-то произошло между ними, потому что антипатия между Робертом и Ричардом была видна невооруженным глазом, и я на этом сыграл. Надо было заставить их так друг друга раздразнить, чтобы им на самом деле захотелось убить друг друга. Я все снимал и снимал, а Бобби бешено выкрикивал ругательства, от которых кое-кому в труппе становилось не по себе».

Ричард Романус был чужаком на съемках «Злых улиц». Дело в том, что Де Ниро и Дэвид Прувал (игравший Тони, владельца бара) были родом из соседних мест, Харви Кейтель — из Бруклина, тоже неподалеку, а вот Романус вырос в маленьком провинциальном городке. У него и у Де Ниро были совершенно противоположные стили поведения в кино. Романус и Прувал решили немного затушевать своих персонажей, чтобы на их фоне засверкали другие роли. И именно эта разница в подходе к исполнению и спровоцировала конфликт между Романусом и Де Ниро.

«Работать с Бобби было чертовски интересно, — говорит Романус. — Это был мой первый фильм, и наблюдение за работой Бобби стало для меня большой школой. Он старался брать ответственность за съемку на себя и всегда готов был переиграть, переделать, лишь бы добиться лучшего. И в конце съемочного дня он никогда не говорил: я мог бы сыграть лучше, если бы не такой-то… В сцене, где он выкрикивает мне в лицо ругательства и

говорит, что я был слишком глуп, дав ему денег, я вдруг засмеялся. Бобби разозлился. Он считал, что я должен беситься, — я и бесился, но с помощью смеха я сохранял свое «лицо». А над моими реакциями он был не властен. Если вы работаете правильно, никто не может управлять ничьими реакциями. Иногда партнер выдает вам такое, чего вы не ожидаете. Но вам надо исходить из этого. Но в этой сцене я рассмеялся непроизвольно. Думаю, что Бобби был крайне удивлен, и выглядел он со стороны довольно глупо».

На следующий день съемка фильма была закончена. Скорсезе сумел снять за 27 дней все, что намеревался, и притом смог уложиться в бюджет. Он также заложил основу для установления нового типа творческих отношения между актерами и режиссером в истории кино. И он нашел свое Альтер-эго. До «Злых улиц» Кейтель был именно тем человеком, которого Скорсезе, оставаясь наедине с собой, видел в зеркале… Но в «Злых улицах» Де Ниро заменил Кейтеля в этой роли. Скорсезе нашел актера, который наилучшим и полным образом соответствовал его собственным ощущениям. Со своей стороны, Де Ниро нашел режиссера, целеустремленность и творческий потенциал которого совпадали с его собственными… И кроме того, в Скорсезе он увидел человека, способного выразить себя так, как это недоступно для актера… Со «Злых улиц» начинается эра новых фильмов, установивших некий канон, по которому станут оценивать американское кино в течение последующих двадцати с лишним лет.

Когда у Скорсезе был готов первый монтажный вариант фильма, он пришел к человеку, который косвенно отвечал за весь процесс.

«Джон Казаветес посмотрел первый, еще «сырой» вариант «Злых улиц». После этого он говорит мне: «Ни в коем случае ничего отсюда не вырезай!» Я спрашиваю: «Как, даже постельную сцену оставить?» Он отвечает: «Ах да, ну да, постель можешь вырезать». Джон не любил слишком много обнаженного тела на экране…»

В Британии в 1993 году «Злые улицы» вышли в специальном издании на видеокассетах, в честь двадцатилетия создания фильма. Свои чувства по этому поводу режиссер изложил в сопроводительной брошюрке.

Он пишет: «Харви Кейтель, Роберт Де Ниро и я — каждый из нас стал частью другого на этих съемках, и мы все время сверялись друг с другом на протяжении этих двадцати лет. Думаю, и еще много лет будем сверяться».

8. Новый Марлон Брандо?

Тот момент в карьере Де Ниро, когда он закончил съемки «Злых улиц», напоминал ожидание вот-вот готового вспыхнуть фейерверка, а вокруг стоят зрители, с интересом ожидая результата. В Голливуде редко случаются сюрпризы. Задолго до того, как фильм будет представлен на суд критиков и зрителей, в студии уже знают, насколько он удался. Информация поступает из множества источников. Из фотолаборатории, печатающей пленку, из редакционных комнат, да и из офиса самих руководителей студии долетают свежайшие вести о найденных новых талантах или новом кассовом фильме.

Именно в таком положении оказался Де Ниро летом 1973 года. Ни «Бей в барабан медленно», ни «Злые улицы» еще не были показаны публике, но кинопроизводство уже распознало в Роберте Де Ниро новую звезду, самого интересного актера в Нью-Йорке, а самому ему вскоре предстояло познакомиться с невероятно лестными отзывами критики, которые могли бы обескуражить даже более самоуверенного человека…

О славе он все еще не думал. Жил он скромно, в кое-как обставленной квартирке на четвертом этаже, в доме на Западной Четырнадцатой улице, между Гринвич Виллидж и Челси, за которую платил всего 70 долларов в месяц. Впрочем, похоже, ему не долго оставалось тут пробыть. Кроме того, он подумывал вернуться на сцену. Те немногие репортеры, которые писали о нем в это время, несправедливо нарекли его «новым Брандо». В чем-то карьеры этих двух актеров начинались сходным образом, оба посещали Драматическую мастерскую и студии Стеллы Адлер и Ли Страсберга, но это было скорее случайностью. Хотя Де Ниро часто называет Брандо, вместе с Джеймсом Дином и Монтгомери Клифтом, актерами, которых он с юности обожал, он был слишком погружен в себя, чтобы дать кому-либо возможность влияния на свой творческий стиль. А ярлык «новый Брандо» возник просто из рекламных соображений. У них есть некоторые схожие человеческие черты. Оба неразговорчивы на людях, и оба питают к прессе столь малый интерес, что это граничит с презрением. Если не считать сдерживаемого кипения страсти в их игре, их актерские стили совершенно различны.

Верно, Брандо тоже подолгу сидел в инвалидном кресле, когда играл паралитика в фильме «Мужчины», но его поглощенность ролью не может сравниться с одержимостью Де Ниро. Последний всегда повторял, что не может притворяться и халтурить во время игры, тогда как Брандо, особенно в последние

годы, делал это, похоже, с большим удовольствием. В постановке «Сухой белый сезон» он даже решил не заучивать своих реплик; вместо этого в ухо ему был вставлен миниатюрный аппаратик, по которому помощник читал текст, а Брандо только повторял реплики. Брандо это давало возможность быть непредсказуемым, спонтанным; Де Ниро скорей бы согласился умереть, чем сыграть без подготовки.

Летом 1973 года могла возникнуть возможность для сравнения двух крупных актеров, использующих систему Станиславского и относящихся к разным поколениям. После двух фильмов, сделанных один за другим, Де Ниро возвращался на сцену. В это время Линкольновский центр в Нью-Йорке решил поставить заново пьесу Теннеси Уильямса «Трамвай «Желание». Де Ниро хотел играть Стэнли Ковальского и желал получать за это 65 долларов в неделю. По одному Богу известным причинам люди в Линкольновском Центре решили, что актер им не подходит, и отвергли его. Когда в свое время эту роль играл Брандо, он потряс Бродвей. Конечно, соблазнительно было бы сравнить двух этих актеров, приблизительно в одном и том же возрасте сыгравших одну и ту же роль, но если бы Де Ниро не отвергли в Линкольновском Центре, он рисковал бы носить до конца дней своих ярлык «новый Брандо».

Упустив шанс в «Трамвае», Де Ниро появляется в экспериментальной одноактной пьесе в «Манхэттен Тиэтр Клаб», опять за значительно меньшие гонорары, чем в кино. Он играет строительного рабочего, который влюблен в студенточку, в пьесе Жюли Бовассо «Последняя серенада Шуберта». Спектакль шел всего неделю, но в ходе репетиций Бовассо все время сомневалась, правильный ли выбор она сделала. Действие происходит в ресторане, где Де Ниро и его напарница Лора Эстерман пытаются изобразить романтический ужин.

«Первую неделю репетиций я думала про себя: бедненькая моя пьеса! — говорила позднее Бовассо в интервью журналу «Ньюсуик». — Бобби пытается достичь желаемой характерности с помощью таких трюков, которые похожи на почесывание левого уха правым локтем. Например, в одной сцене он желает жевать хрустящие хлебцы. Я опрометчиво согласилась — и потом в течение трех дней репетиций не слышала ни единого внятного слова во всей моей пьесе — такой стоял хруст! Но мне кое-что становилось ясно, он вызывал какие-то ассоциации, включая в роль своего рода элементы клоунады. А потом вдруг на генеральной костюмированной репетиции он появляется без хрустящих хлебцев. Я удивленно говорю ему: «Бобби, а где же твои хлебцы?» А он в ответ: «Они мне больше не требуются».

Эта история с хрустящими хлебцами лишена всякого смысла для кого угодно, но только не для Де Ниро. Подобно шляпе Джонни Боя, эти хлебцы помогают обрисовать характер персонажа, наполнить его плотью. Де Ниро был в самом разгаре познания тайн актерской игры. В каком-то смысле он продолжал свое студийное образование — но только на публике, стараясь превратить представление в нечто большее, чем набор умело произносимых реплик. Он хотел создать из всего представления некое органическое целое.

Вследствие определенных семейных обстоятельств Де Ниро повзрослел быстрее, чем большинство детей. Ему с самого юного возраста доверяли, и он старался оправдать доверие. Это придало его характеру такие черты, как умение владеть собой и знание самого себя, так что он не нуждался в том, чтобы нравиться другим людям, как нуждается большинство из нас. Де Ниро привык жить наедине с самим собой и овладел искусством быть одному без того, чтобы чувствовать одиночество. Как большинство людей, получивших образование самостоятельно, он обладал интуитивной способностью к самозащите, почти хитроумием, способным превзойти самое лучшее классическое образование.

Однако он никогда напрямую не передавал свои мысли или чувства, если только не вкладывал некоторые собственные слова в уста своих киногероев. Мартин Скорсезе однажды заметил, что они с Де Ниро оттого, возможно, чувствуют такое душевное родство, что оба ощущают себя одиночками, изгоями. Но Де Ниро одинок, скорее не как человек, выброшенный за борт, а как человек, не имеющий ничего общего с некоей группой людей. И превращаясь каждый вечер на пару часов в кого-то другого, он перестает быть одиноким. Он может выразить себя, а нам остается принять его таким или отвергнуть, но так или иначе отреагировать на него такого.

«Конечно, ты всегда вносишь в каждую роль частичку себя, но для меня играть — означает быть в разных ролях, — говорил Де Ниро в своем первом большом «литературном портрете», помещенном в «Нью-Йорк таймс» в 1973 году. — Ты пытаешься подобраться как можно ближе к правде характера персонажа. Ты изучаешь его образ жизни, то, как он держит вилку, как ведет себя, как говорит, каковы его отношения с другими людьми. Это трудно, потому что тебе приходится все время наблюдать и наблюдать. Иной раз ты не находишь ничего, в другой день у тебя прилив вдохновения, и это чертовски волнует. Поэтому я и совершаю поездки перед тем, как сыграть роль, чтобы почувствовать, что я к ней готов. Я хочу знать, что заслужил

право играть этого персонажа».

По прихоти кинематографической индустрии, оба фильма, «Бей в барабан медленно» и «Злые улицы», вышли в свет практически одновременно осенью 1973 года. В некоторых нью-йоркских кинотеатрах эти два фильма даже шли параллельно в разных залах. «Бей в барабан…» вышел чуть раньше, и мгновенно стал хитом сезона — как для публики, так и для критиков. Обозреватель из «Нью-Йорк таймс» Питер Скьелдаль сравнивал Де Ниро с молодым Дастином Хоффманом и предсказывал актеру блестящее будущее как «главному характерному артисту», который может сыграть все, что ему предложат.

«Злые улицы» были приняты еще более восторженно. Премьера состоялась на кинофестивале 1973 года в Нью-Йорке и собрала потрясающие отклики. «Ньюсуик» писал, что исполнение Робертом Де Ниро роли Джонни Боя следует каким-нибудь образом запаять в «капсулу времени» как образчик для грядущих поколений. Полин Кэл, признанная королева кинокритики, написала в «Нью-Йоркере», что «Злые улицы» — это «истинное творчество нашего времени, настоящий триумф личного кино. И если этот фильм не будет иметь оглушительного успеха на следующий сезон, то лишь потому, что публика будет просто ошеломлена и не сможет адекватно реагировать…» Даже критик Фрэнк Рич, по кличке «Бродвейский палач», нашел похвальные слова для Де Ниро, хотя от картины в целом у него было неоднозначное впечатление.

Отзыв Полин Кэл оказался пророческим по отношению к публике — и деньгам:

«Поскольку картина сделала хорошую кассу в Нью-Йорке за первые две недели, наш продюсер решил устроить прокат фильма в двадцати пяти городах Штатов, точь-в-точь как «Последний показ» и «Пять простых вещей». Он обратился в компанию «Уорнер Бразерс», где ему сказали: «Валяй, делай, потому что у нас ничего премьерного в октябре не идет, кроме «Так вот и жили», и этот фильм не сделает ни цента».

Примечательные слова…

«Мы полагали, что фестиваль в Нью-Йорке кое-что значит для Лос-Анджелеса, но там никто слыхом не слыхивал о картине. Мы пустили рекламные материалы на целые полосы, но они были неудачными. Мы не представляли, как продавать картину? У нас была мысль: парни бегут с револьверами в руках, в шляпах и трусах, потому что в одном моменте фильма Джонни Бой стаскивает штаны. Это выглядело бы как комедия. Это смешно, но ведь фильм вовсе не должен был казаться комедией. Нам посоветовали еще покрутить фильм в Нью-Йорке. Наверно, это

был хороший совет, нам следовало бы дать картине покрутиться там еще пару месяцев. Но потом мы сделали премьеру в Лос-Анджелесе, получили прекрасные отзывы, и две недели отличного проката. И так же получилось во всех остальных городах».

Компания «Уорнер Бразерс» приобрела права на фильм «Злые улицы» за 750 тысяч долларов. Они уже готовились выпустить «Экзорциста», который обошелся им в 14 миллионов долларов. Как замечает Скорсезе, компания не намерена была отказываться от больших денег. Аппетит приходит во время еды.

К тому времени, как «Злые улицы» готовились к прокату по всей стране, Де Ниро уехал в свою очередную поездку. Теперь он навестил Италию, уже готовясь взяться за своего знаменитого сицилийца…

Повторив несколько раз публично, что он не имеет ни малейшего желания делать продолжение «Крестного отца», Фрэнсис Коппола тем не менее вовсю работал над фильмом «Крестный отец II». Подобно Вито Корлеоне в книге, компания «Парамаунт» сделала режиссеру предложение, от которого он попросту не мог отказаться. Они давали ему 1 миллион долларов и 13 процентов с каждого доллара прибыли. За ним сохранялся также полный творческий контроль, и кроме того, «Парамаунт» согласился с тем, чтобы его последний фильм «Разговор» распространялся бы силами компании, которую Коппола основал вместе с двумя друзьями — Питером Богдановичем и Уильямом Фридкином. Эта компания, названная без обиняков «Компания режиссеров» в любом случае финансировалась «Парамаунтом».

Но в качестве единственного условия «Парамаунт» требовал съемок продолжения «Крестного отца», причем быстро. У Копполы было всего лишь три месяца, чтобы написать сценарий и двинуть его в производство.

«Я делал фильм на 13 миллионов долларов так, словно эта была дешевка от Роджера Кормана», — с сожалением отмечал Коппола.

Коппола задумал фильм, который не был бы продолжением романа Марио Пьюзо в обычном смысле слова. Такого продолжения из романа было не вытянуть. Это являлось скорее «возвращением к предыстории». В этом втором фильме предстояло показать, как Майкл Корлеоне прибирает к рукам бразды правления в мафиозном клане, а также историю того, как в свое время молодой Вито Корлеоне стал всемогущим Доном Вито.

Действие начиналось на Сицилии, со сцены, когда мафиози пощадили маленького Вито Андолини, убив его отца. Затем Вито

едет в Нью-Йорк, но из положения нищего иммигранта он поднимается постепенно до вершин власти, останавливаясь лишь ненадолго, чтобы съездить на родину и рассчитаться с убийцами отца.

Коппола хотел бы, чтобы и молодого Корлеоне сыграл Марлон Брандо. Однако Брандо вовсе не горел желанием сниматься в фильме, а особенно делать жесткий грим под молодого человека. Кроме того, он считал, что «Парамаунт» заплатил ему слишком мало за первую часть фильма, из чего можно было прикинуть и сумму второго гонорара. Со своей стороны, управляющие «Парамаунта» вздрагивали при одной только мысли, что в их фильме появится Брандо, устроивший скандал на церемонии вручения премии Киноакадемии. В отличие от Джорджа Скотта, который вернул своего «Оскара» за фильм «Паттон», Брандо награду принял, но прислал за своим призом настоящую женщину-индианку, которая зачитала на праздничной церемонии весьма суровый доклад об эксплуатации белыми американских индейцев. Эта индианка, Сашин Литтлфивер («Маленькое Перо») впоследствии оказалась неплохой актрисой, но это мало утешило «Парамаунт».

Итак, на роль молодого Вито Корлеоне требовался другой артист. Коппола уже видел «Злые улицы» и был под большим впечатлением не столько от самой картины, сколько от игры Де Ниро. Образ Джонни Боя произвел на Копполу большое впечатление, он сразу припомнил те пробы, которые Де Ниро проходил в свое время для «Крестного отца». Особенно Коппола был поражен внешнем сходством Роберта Де Ниро и Марлона Брандо.

Решив снимать продолжение, Коппола со своим режиссером-помощником и продюсером Фредом Русом пригласили Де Ниро на деловой ланч. Актер сперва подумал, что это был жест вежливости; ему и в голову не могло прийти, что Коппола с Русом внимательно изучали За столом черты его лица, прикидывая, подойдет ли он для образа Корлеоне в юности. Рус боялся, что поскольку Де Ниро играл до сих пор только «неудачников и слегка комедийных простаков», то он будет весьма неожиданным в роли молодого Вито. К сожалению, именно так думали и в «Парамаунте», но Коппола и Рус сумели выдержать натиск и настояли на своем, и контракт с Де Ниро был подписан даже без такой малости, как кинопроба. После трех лет проб и прослушиваний Де Ниро наконец должен был появиться в фильме «Крестный отец».

Он целиком окунулся в роль. Он вместе с гримером-«ветераном» Диком Смитом напряженно работали над

поисками того образа, который в достаточной степени приблизил бы облик Де Ниро к Марлону Брандо (который играл Корлеоне в первой части). Но потом они отказались от идеи сильного грима, и Де Ниро согласился играть без особых излишеств на лице. Он снова и снова просматривал ленту, изучая, как Брандо двигался и говорил, особенно рычащим полушепотом, который стал его характерной чертой в этом фильме.

Де Ниро не мог не ощущать некоей иронии в том, что ему предстоит сыграть роль вместо актера, с которым его чаще всего сравнивали критики. Были туг и подводные камни, которые Де Ниро тоже подмечал.

«Я не собирался делать имитацию, — говорил он в интервью журналу «Фотоплей». — Но все-таки мне хотелось, чтобы зритель поверил, будто я — тот же самый человек в молодости. Я подмечал его мельчайшее движения и переносил их в мою игру. Это было как в математической задаче, когда вам дают результат и нужно найти Исходное число… Я не мог знать, правильно я поступаю или Нет. Режиссер на меня не давил, а я ему доверял — Фрэнсису очень легко поверить… Между идентичностью и имитацией пролегает тонкая грань. Я просто хотел выглядеть, как Парень, который под старость становится «крестным отцом». Мы не могли выглядеть похоже, мое лицо слишком уж другое. Сперва мы поэкспериментировали с Диком Смитом, но потом он посоветовал мне быть попроще и сниматься как есть. Я согласился. Я почувствовал, что лучше недосолить, чем пересолить… Все, что я делал, это часами смотрел ленты с записями сцен с Брандо, выискивал там движения, жесты. Искал возможные вариации. Мы начали пробовать подладить голос. Поначалу мне казалось, что мы так слишком далеко зайдем. Но получилось довольно неплохо».

Съемки ленты «Крестный отец II» начались 1 октября 1973 года. Пока Коппола с группой снимал сцены на озере Тахо, Де Ниро входил в роль. Он уже прошел ускоренный курс итальянского языка и почти устранил свой акцент — а ведь большая часть его диалогов в фильме на итальянском. Он начал съемки в фильме со сцен в Маленькой Италии в январе 1974 года, а заканчивал на Сицилии с апреля по июнь. Так же, как он сделал при работе над фильмом «Бей в барабан медленно», Де Ниро взял магнитофон и поехал в Палермо, к родственникам консультанта фильма, Романо Пианти. Де Ниро много занимался с Пианти, но считал, что ему надо самому услышать живой разговорный язык:

«Хотя сицилианцы очень приветливы к вам как к туристу, у них есть такая особенность — наблюдать за вами, не подавая вида, что наблюдают. Они вас могут подробно изучить, а вы этого

даже не заметите».

Когда Де Ниро вернулся с Сицилии через полтора месяца, он поразил Пианти тем, как быстро сумел схватить диалект и приобрести беглость речи.

«Если бы меня спросили, может ли актер за такой короткий срок освоить новый язык, я вам ответил бы: «нет». Ни за что. Это невозможно. Но этот Де Ниро совершил невозможное!» — говорил Пианти.

Именно Де Ниро произносит в «Крестном отце» ставшую крылатой фразу: «Я сделаю ему предложение, от которого он не сможет отказаться», — объясняя Бруно Кирби свою тактику на переговорах с «квартальным» мафиозным боссом. «Мой отец сделал ему предложение, от которого он не мог отказаться», — а это слова Аль Пачино в роли Майкла еще из первого фильма. Итак, Де Ниро в роли молодого Вито словно создает «основу» для воспоминаний, уже озвученных героями первой части. И примечательно, что эта фраза Де Ниро — одна из всего лишь трех реплик на английском на протяжении всего фильма.

Аль Пачино предложил снять в фильме учителя Де Ниро, Ли Страсберга, в роли забулдыги Хаймана Рота. Первоначально эту роль планировали отдать режиссеру Элии Казану, но он отказался. Так что, хотя у них не было общих сцен, но Де Ниро оказался в одном фильме с тем самым человеком, который в свое время обучил его искусству актерской игры.

Ежегодный сезон присуждения призов в Голливуде начинается в декабре с премий кинокритиков Лос-Анджелеса и Нью-Йорка. Затем непрерывная череда подобных церемоний набирает обороты и достигает пика в марте — в последний понедельник этого месяца каждый год вручаются призы Киноакадемии, перед лицом многомиллионной аудитории телезрителей по всему миру.

Исполнение Робертом Де Ниро ролей туповатого Брюса Пирсона («Бей в барабан медленно») и «живчика» Джонни Боя («Злые улицы») впервые сделало актера серьезным претендентом на призы. Эти две роли в совокупности принесли ему приз в номинации «Лучший актер второго плана» — и от «Нью-Йорк критикс серкл» («Кружок кинокритиков»), и от Национального общества кинокритиков. С двумя такими престижными призами вполне можно было ожидать и «Оскара», но, как ни удивительно, Де Ниро даже не вошел в номинацию.

Некий возмущенный «нью-йоркский ветеран сцены» сказал репортеру газеты «Вариети», что Де Ниро «прокатили только потому, что «Бей в барабан медленно» — это нью-йоркский фильм, а они там нас всех просто ненавидят». Другой фактор,

сыгравший против Де Ниро, — слишком мало членов Киноакадемии посмотрело «Злые улицы», безусловно лучший из этих двух фильмов, чтобы обеспечить ему номинацию. В конце концов в категории «Лучший актер второго плана» был выдвинут напарник Де Ниро по фильму «Бей в барабан…» — Винсент Гардения, который играл там его тренера. Однако при отборе и эта кандидатура была отсеяна, а приз достался Джону Хаусману. Этот бывший член актерской группы «Меркьюри Плейере» Орсона Уэллса вернулся к своей актерской профессии после десяти лет перерыва и преподавательской работы, снявшись в фильме «Бумажная суета».

Если Де Ниро даже и был обескуражен тем, что не попал в номинацию на «Оскара», то он никак не проявил этого — он был слишком занят «Крестным отцом». Впрочем, ему оставалось недолго досадовать…

9. «Победителем объявляется…»

С целью максимально увеличить свои шансы на «Оскара» и, соответственно, на кассовый успех ленту «Крестный отец II» не следовало выпускать раньше декабря 1974 года. Для того чтобы пройти отбор на премию Киноакадемии, фильм, по правилам, должен быть показан в одном зале в Лос-Анджелесе или Нью-Йорке до конца «оскаровского года», который соответствует календарному году. И фильм Копполы вышел на экран в пяти кинотеатрах Нью-Йорка — тех же самых, где была показана первая часть «Крестного отца».

Тем временем Де Ниро предавался соблазнам Средиземноморья, и попутно совершил первый серьезный промах в своей карьере. К тому времени, как подошли к концу съемки второй части «Крестного отца», он дал согласие играть в главной роли у итальянского режиссера Бернардо Бертолуччи. Проект фильма «XX век», в Италии известного также под названием «Novecento» («Новый век»), был любимым детищем Бертолуччи. Исходно он был задуман как сериал из шести частей для итальянского телевидения, и Бертолуччи рассчитывал, что главную роль сыграет Джек Николсон. Однако после успеха интересного, проблемного фильма «Последнее танго в Париже» Бертолуччи решил, что надо делать новый проект, а не телесериал. Да не просто фильм, а суперфильм, фильм, который потрясет мировую общественность и навеки войдет в историю как великий памятник достижений кинематографии. Всякий, кто заранее ставит перед собой подобные цели, обрекает себя на провал, и Бертолуччи не стал здесь исключением.

«XX век» — это история двух людей, которые родились в один и тот же день, один в богатой и знатной семье, а другой — в семье простых крестьян. Сюжет охватил отрезок истории Италии длиной в полвека, и особенно подробно описывает параллельное развитие фашизма и коммунизма в тридцатые годы. Два главных героя, аристократ Альфредо и пролетарий Альмо, представляют собой две весьма тяжеловесные метафоры, призванные иллюстрировать политические трюизмы. Предполагалось, что роль Альфредо исполнит Роберт Де Ниро, а восходящая звезда французского кино Жерар Депардье сыграет Альмо. В состав исполнителей должны были войти также Стерлинг Хайден, Берт Ланкастер, Дональд Сазерленд и Доминик Санда, а съемки продлятся почти год.

«Во время съемок фильма и особенно во время монтажа и редактирования я стал понимать, что вся картина «Новый век»

построена на противоречии, — рассказывает Бертолуччи. — Противоречии между Депардье и Де Ниро, между крестьянами и землевладельцами, между голливудскими звездами и простыми сельскими людьми, между тщательными приготовлениями и совершенно бестолковыми импровизациями, между архаичной сельской культурой и культурой высших классов…»

Бертолуччи сумел снять свою эпопею относительно дешево — всего за шесть с половиной миллионов долларов. Пока вторая часть «Крестного отца» еще не вышла на экраны, Де Ниро оставался сравнительно недорогим актером, а что касается ветерана Берта Ланкастера, то он так жаждал сняться у Бертолуччи, что согласен был провести свои три недели на съемках бесплатно. Как всегда, голливудские студии соблазнились расчетами на еще один «счастливый брак» между актерским составом и коммерческим успехом. Это ведь сработало на «Последнем танго в Париже», почему бы не попробовать еще раз? И, раньше чем Бертолуччи доснял последние кадры, фильм «XX век» уже окупил свои затраты за счет поступивших заявок на покупку прав.

«Первые дни с Де Ниро были сплошным кошмаром, — признавался впоследствии режиссер. — Он очень чувствительный и нервозный субъект. Но если набраться терпения, то он стоит затраченных на него усилий».

Со своей стороны Де Ниро по крайней мере нашел слова одобрения для режиссера.

«Бертолуччи прекрасен, — говорит он. — Он очень мило держится с актерами. Он и сам одновременно актер. И у него хорошая школа».

Отношения между Бертолуччи и Де Ниро определенно были натянутыми. Это могло быть просто следствием несовпадения стилей. Бертолуччи, как большинство итальянских режиссеров, заранее точно знает, что он хочет увидеть на пленке. Что же касается Де Ниро, то работая с режиссерами вроде Джона Хэнкока, Мартина Скорсезе или Роджера Кормана, он имел все возможности применять свои методы в игре. Может быть, Де Ниро инстинктивно чувствовал, что роль Альфредо не для него? Альфредо слабоволен и разбросан, тогда как Де Ниро целеустремлен и сосредоточен. Де Ниро не играл до этого слабохарактерных персонажей и чувствовал себя, вероятно, неуютно еще на пробных съемках. В характерах Брюса Пирсона, Джонни Боя или Вито Корлеоне есть та внутренняя сила, которую мог использовать Де Ниро. А в Альфредо ему нечего было играть.

«XX век» снимался в 1974 и 1975 годах, и дебютировал на Каннском фестивале в 1976 году. В первоначальном монтажном

варианте он идет в течение пяти часов двадцати минут, это утомительно и скучно. Бертолуччи со своими планами по созданию киношедевра оказался «в луже», и вместе с фильмом туда же попал и Де Ниро. Вероятно, актер просто соблазнился почетной возможностью поработать с режиссером уровня Бертолуччи и надеялся, что сумеет в этой роли укрепить свое актерское мастерство. Результат оказался отрицательным, что и было отражено в рецензиях критиков.

«Трезво мыслящий Де Ниро кажется несколько придавленным ролью, обрекающей его на пассивность», — писал журнал «Вариети». Журнал «Тайм» пошел еще дальше в статье Ричарда Корлисса: «Надо же было Де Ниро оказаться таким скучным! Ему и раньше приходилось играть людей спокойных, но там всегда на донышке были видны остатки силы, мужества, следы страсти, чувство личного достоинства. В Альфредо нет и этого, и Де Ниро не за что уцепиться, не к чему приложить свой огромный, но узкий по спектру возможностей талант. Его игра так же уныла, как и сам персонаж».

Роберту Де Ниро не помогли режиссерские приемы Бертолуччи. Итальянец разрешил своей многонациональной труппе, где были французы, итальянцы, немцы и американцы произносить реплики текста каждому на своем языке, с последующим дубляжем на итальянском. В случае с Де Ниро прошло около года, пока он стал озвучивать свои реплики на записи, и к тому времени к нему уже вернулся американский акцент; еще неприятнее то, что озвучивание не всегда совпадает с движениями губ на экране и становится несинхронным.

Неважно, что подвигло Де Ниро играть эту роль — то ли артистическое любопытство, то ли чистое тщеславие, но фильм мог положить конец его карьере, которая только-только начиналась. К счастью, потребовалось много времени для завершения фильма, после чего пошли долгие споры и склоки насчет дележа прав на него, так что Де Ниро успел в этом промежутке сыграть две другие, значимые для него роли, прежде чем его увидели в неудачном фильме Бертолуччи.

Картину «Крестный отец II» ожидали в 1974 году, пожалуй, с самым большим интересом. Шеф компании «Парамаунт» Чарльз Блудорн с самого начала убеждал Копполу, что фильм будет иметь ошеломляющий успех. «У вас в руках будет просто формула успеха!» — вдохновлял он режиссера. Картину действительно одобрили сразу же после ее появления перед концом «оскаровского года», а к концу 1975 года она собрала почти 30 миллионов долларов только в Америке! Даже учитывая перерасход бюджета и проценты в пользу Копполы, для

«Парамаунта» фильм обернулся огромной прибылью.

Этот фильм не обошел вниманием, пожалуй, ни единый кинокритик в Америке, причем никто не избежал соблазна подчеркнуть, что в данном случае продолжение превзошло начальный оригинал. Точно так же все в один голос выделяли блестящее исполнение Роберта Де Ниро. Его герой Вито Корлеоне — бедный и жалкий человек, который терпеливо выжидает и прикидывает до тех пор, пока не получит возможности для воплощения своих замыслов. В исполнении Де Ниро он одновременно и пассивен, и властен. Даже когда он просто стоит в кадре, чувствуешь, что он готовится к своему следующему движению. «Подобно Вито в исполнении Брандо, — писала Полин Кэл, — у Де Ниро есть неистощимый резерв. Корлеоне настолько уверен в своем могуществе, что его учтивость — не более чем простое «положение обязывает».

«Лос-Анджелес таймс» описывает игру Де Ниро как «совершенно сенсационное исполнение». Обозреватель Чарльз Чамплин замечает, что «Де Ниро дает нам прекрасную возможность увидеть в молодости героя Брандо, которого мы знаем».

Следует напомнить, что в тот период Де Ниро был известен больше среди профессионалов, чем среди широкой публики. Несмотря на успех, «Бей в барабан медленно» и «Злые улицы» являлись хитами весьма умеренного масштаба, и лицо актера было практически незнакомо широкой аудитории. Так что большинство зрителей впервые увидело его именно в фильме «Крестный отец И». Он был «актером, играющим актера» на этом этапе, но именно это и могло подтолкнуть вверх его карьеру…

Номинации по каждому из призов Киноакадемии выдвигаются соответствующими секциями академии. Иначе говоря, актеры голосуют за актеров, режиссеры за режиссеров, монтажеры за монтажеров и так далее. Только категория «Лучший фильм» открыта для всеобщего голосования. Имея уже репутацию в кинематографических кругах, к тому же незаслуженно обойденный в прошлом году, на сей раз Де Ниро мог твердо рассчитывать на номинацию. Оказалось, что фильм Копполы и лента Романа Поланского «Чайнатаун» стали лидерами, собрав по десять номинаций каждый. Три номинации по фильму «Крестный отец II» были в категории «Лучший актер второго плана», где Де Ниро оказался в компании своего учителя Ли Страсберга и Майкла Гаццо, который сыграл роль Фрэнки Пентанжели. Другими претендентами были Фред Астер — за драматическую роль старика в фильме «Вздымающийся ад» и Джефф Бриджес за игру в паре с Клинтом Иствудом в картине

«Гром и молния».

Бриджес сразу оказался изгоем в этой компании, из-за своей молодости а также из-за витавшего в воздухе ощущения, что его номинация была «куплена» в результате бешеной рекламной кампании. Сентиментальными претендентами были двое — Ли Страсберг и Фред Астер. Легендарный танцор не скрывал своей досады от того, что люди, работавшие с ним, — его партнерша Джинджер Роджерс или хореограф Гермес Пан, получали призы в течение ряда лет, а ему ничего еще не досталось.

Присуждение призов Киноакадемии всегда нервотрепка для номинированных, особенно когда камера выхватывает их лицо в зале и они вынуждены широко и непринужденно улыбаться, словно им все нипочем. В категории «Лучший актер второго плана» мучиться приходится чуть меньше, поскольку этот приз объявляется первым. По традиции, имя победителя называет актриса, награжденная в прошлом году. На сей раз к микрофону вышла Тейтум О'Нил, прошлогодний призер за фильм «Бумажная луна» вместе со своим отцом Райеном. В зале «Дороти Чэндлер пэвильон» сидели четверо из пяти номинированных, а пятый, Де Ниро, сидел у себя дома в Нью-Йорке. Очевидно, он думал, что приз достанется «сентиментальному» персонажу — Астеру.

Когда О'Нилы распечатали золоченый конверт и торжественно зачитали фразу: «Победителем объявляется Роберт Де Ниро», аудитория взорвалась аплодисментами. И выйти на подиум пришлось Копполе — принимать «Оскара» вместо актера…

«Я счастлив, что один из моих ребят получил приз, — возбужденно говорил Коппола. — Я считаю Роберта Де Ниро выдающимся актером и надеюсь, что он еще долгие годы будет украшать собой фильмы. Он, пожалуй, самый одаренный актер на сегодня. Я не думаю, что он сам понимает, как он хорош».

Выступил и Ли Страсберг, благодаря урокам которого Де Ниро вообще стал настоящим профессионалом. Ли Страсберг не скрывал, что хотел бы и сам получить приз за исполнение Хаймена Рота, но «уж если приз должен был отойти кому-то другому, я рад, что этим другим оказался Де Ниро. Бобби заслужил это».

Награждение Де Ниро прорвало целую лавину «Оскаров» за фильм «Крестный отец II». Картине присудили в общей сложности шесть призов в ту ночь, включая категории «Лучшая картина» и «Лучший режиссер». Награждение Де Ниро было отмечено по двум характеристикам в анналах «Оскара»; это был первый случай (учитывая «Оскар» Марлона Брандо за игру в первой части фильма), когда два актера получили один и тот же приз за одну и

ту же роль; и это был второй случай в истории американского кино, когда «Оскара» дали актеру в заглавной роли. Так было только с Софи Лорен за фильм «Две женщины» в 1961 году.

Де Ниро был трудно доступен для прессы, которая горела желанием выяснить реакцию молодого актера на столь высокую награду. Когда репортерам удалось выследить его через пару дней, он сделал несколько двусмысленное признание:

«Ну, многие получают этот приз, но вовсе его не заслуживают, — сказал он репортеру из «Уименс уэр дейли», — и потому это делает вас немного циничным в отношении значения такого приза. Много ли он значит для меня? Трудно сказать, не знаю. Это просто изменяет вашу жизнь, как и все прочее, что может ее изменять. Люди это замечают. То есть конечно, завоевать этот приз вовсе не плохо».

10. Богом забытый человек

Работа с Бертолуччи оказалась для Де Ниро не слишком приятным временем. Он возвратился из Италии в Нью-Йорк разочарованным и опустошенным. Но был один человек, к которому он мог прийти, — это Мартин Скорсезе. Они со Скорсезе всегда были родственными душами.

«В Мартине Бобби нашел человека, который способен минут пятнадцать обсуждать с ним, как именно герой будет завязывать шнурок на ботинке», — говорила вторая жена Скорсезе, Джулия Камерон.

Скорсезе и Де Ниро сговорились, что будут снимать фильм «Таксист», по сценарию, написанному Полом Шрейдером еще в 1972 году. Первоначально Шрейдер писал его для Брайана Де Пальма. В конечном счете сценарий попал в руки группы Тони Билла, Майкла и Джулии Филлипс, которые вместе выпускали бойкие хиты вроде «Жало и шампунь».

Отчасти трагедия в русском стиле, отчасти научная фантастика, картина «Таксист» рассказывает историю Трэвиса Бикла, ветерана войны во Вьетнаме, который теперь колесит в своем такси по опасным улицам Нью-Йорка. Он лунатически движется в переулках около Сорок второй улицы или нью-йоркского порта, словно инопланетянин в космической капсуле. Полин Кэл назвала это так: «Записки из Мертвого Дома» в варианте для комиксов». По совпадению, Скорсезе уже давно ждал случая снять фильм по Достоевскому…

«Таксист» — это кинематографическая квинтэссенция отчуждения. Сценарист Пол Шрейдер характеризует Бикла, используя цитату из Томаса Вулфа: «Богом забытый человек». Трэвис Бикл наблюдает за жизнью вокруг себя, не принимая в ней участия. Он презирает сутенеров, попрошаек и проституток. Й он приветствует дождь, который предназначен смыть с огромного мегаполиса накопившуюся грязь… Но хотя он волен ехать в своем такси куда угодно, он остается привязанным к этим опустившимся людям, потому что чувствует с ними родство, такими же неудачниками и отщепенцами. И он крутится по улочкам вокруг Таймс-сквер, постепенно, словно магнитом, втягиваясь в свой внутренний ад.

Трэвиса волнуют две женщины. Это Бетси, непривлекательная блондинка, нанявшаяся сотрудничать в президентской предвыборной кампании, и Айрис, молоденькая проституточка, которая попала в лапы жестокому сутенеру. Наконец словно странный рыцарь-извращенец, Трэвис решает покорить этих двух

женщин, и заодно очиститься от грехов в некоей «искупительной» оргии насилия. Сперва он задумал убить кандидата в президенты (за которого агитирует Бетси), но этот его план пресекают спецслужбы; тогда он решает хотя бы освободить Айрис из пут порнобизнеса. В конце концов после кровавой разборки девчонку удается вызволить из рук бандитов, она водворяется в свою прежнюю семью, а Трэвиса славят в прессе как героя и спасителя. Он возвращается к своей прежней жизни. В финале фильма он видит на обочине улицы Бетси, которая как раз ловит такси. Но оба делают вид, что не замечают друг друга, Трэвис проезжает мимо, и жизнь продолжает свой обычный ход…

Пол Шрейдер написал «Таксиста» в очень тяжелый период своей жизни, и сценарий, вероятно, отражает его пессимистические настроения.

«Когда я писал сценарий, я просто грезил о разнообразных видах оружия. Я постоянно думал о самоубийстве. Крепко пил, увлекался всякой порнографией — именно как «забытый Богом человек». И все это, конечно, присутствует в сценарии, — объяснял Шрейдер. — Пожалуй, некоторые черты этого персонажа здорово выпячены, почти гротесковы — его расизм, его сексуальность. И подобно каждой низкой душонке, Трэвис вымещает свою злобу на том, кто слабее и ниже, а не на том, кто наверху…

Когда фильм стали редактировать для показа по телевидению, я не возражал, чтобы вырезали сцены насилия, но им пришлось вырезать огромные и важные, с точки зрения развития сюжета, куски, потому что герой фильма — ярый расист и презирает женщин. Так что в телевизионной версии он выглядел полным придурком: ведь у него не осталось как бы никаких мотивов для гнева. Зрителю просто хотелось дать ему в морду и добавить: «А пошел бы ты…» И потом, по моему сценарию, все люди, которых он в фильме убивает, черные. Мои продюсеры, Марти, Филипсы и все прочие, поняв это, заявили: «Нет, мы не можем пойти на такое, будет страшный скандал». Но ведь такова правда характера».

Приобретя права на сценарий Шрейдера, Билл и Филлипсы стали искать, куда бы его пристроить. Джулия Филлипс была не в восторге от сценария. Она полагала, что «Трэвис — это дубина, то есть мыслящая дубина, но все-таки дубина. Самого Шрейдера я тоже таким считала». И тем не менее ряд известных режиссеров проявили интерес к этому сценарию, включая Эрвина Кершнера, Ламонта Джонсона и Джона Мильюса, но все-таки прошел год, а контракт ни с кем так и не был подписан. Потом возникла мысль, что «Таксист» все-таки будет снят усилиями Роберта Маллигана и

Джефа Бриджеса… Но тут Мартин Скорсезе встретил Джулию Филлипс на одной вечеринке и спросил, нельзя ли ему взяться поставить фильм по этому сценарию. Джулия не проявила особого энтузиазма, поскольку в тот момент на счету Скорсезе имелась только картина «Берта по вызову». Однако затем литературный агент Скорсезе, Гарри Афланд, уговорил Филлипс, чтобы она посмотрела еще несмонтированную версию «Злых улиц». Когда Филлипс дошла до середины ленты, она поняла, что Скорсезе прав и сумеет снять фильм по этому сценарию, но с одним условием. С условием, что он пригласит на главную роль Роберта Де Ниро.

Де Ниро согласился, но даже после этого для фильма долго пришлось искать финансирование. Компания «Уорнер Бразерс», которая уже купила права на распространение «Злых улиц», казалась предпочтительнее всего, но босс, Джон Кэлли, никак не мог определиться. И лишь после первых успехов «Злых улиц» он наконец согласился дать «зеленый свет» новому фильму Скорсезе, если только он не обойдется дороже 750 тысяч долларов. А к этому времени Скорсезе уже дал согласие снимать для «Уорнер Бразерс» фильм «Алиса здесь больше не живет». В то же время Де Ниро только что закончил съемки второй части «Крестного отца» и уехал в Италию играть в фильме Бертолуччи «XX век». Потом была еще одна отсрочка, когда Скорсезе дал предварительное согласие работать над фильмом «Похороните мое сердце в Вундед-Ни» с участием Марлона Брандо.

Когда этот проект отпал и Скорсезе и Де Ниро оказались свободны, заупрямилась компания «Уорнер Бразерс», поскольку, как они официально заявили, им не верится, что картину можно снять меньше чем за миллион долларов. На самом же деле их просто пугало обилие сцен насилия в сценарии Шрейдера. Взбешенная Джулия Филлипс встретилась со своим патроном в «Коламбиа Пикчерс», Дэвидом Биглманом, чтобы попытаться спасти проект. На этой встрече присутствовал и Стивен Спилберг, который ранее уже сделал для Филлипсов фильм «Ближние контакты третьего рода». Как жест доверия к продюсерам и своему другу Скорсезе Спилберг предложил даже себя в качестве режиссера, чтобы доказать, что проект хорош. Наконец «Коламбиа Пикчерс» согласились финансировать фильм, если бюджет не превысит 2 миллионов долларов. Де Ниро, Скорсезе и все остальные участники согласились урезать свои гонорары до такого уровня, чтобы уложиться в смету. К примеру, Де Ниро согласился работать всего за 35 тысяч долларов, тогда как после «Оскара» ему уже предлагали гонорары в несколько раз больше.

И вот влажной июньской ночью желтое такси наконец

возникло из тумана, плывущего по нью-йоркским улицам, — это начались съемки «Таксиста».

Трэвис Бикл на протяжении всего фильма испытывает внутренние терзания. И Де Ниро, вспомнив свою учебу у Ли Страсберга, внес в этот образ свою собственную боль. Проникаясь ролью, актер оставался сидеть в кабине такси почти все время съемки, в стороне от остальной съемочной группы. Даже сам Скорсезе испрашивал позволения, прежде чем его потревожить. Но Де Ниро передал своему герою и ряд собственных черт. Те страдания и отчужденность, которые тянулись еще с детства, с которыми не смог справиться даже психотерапевт, найдут свое выражение в персонаже, на который неприятно смотреть точно так же, как и играть его… Наверное, озлобление Де Ниро на мать и ее любовников в юности порождало у Де Ниро состояние фрустрации в отношении женщин.

Шелли Винтерс вспоминает вечеринку, на которой ожидалось присутствие одной актрисы, к которой Де Ниро был очень неравнодушен. Он находился буквально на пределе, когда вечер близился к концу, а ее все не было. Когда она наконец приехала, то даже не взглянула в его сторону. Де Ниро встал и вышел в соседнюю комнату; пойдя туда вслед за ним, Винтерс обнаружила, что он в отчаянии лупит кулаком в стенку… Живя такими мощными эмоциями, Де Ниро имел за душой многое, что мог вложить в характер Трэвиса Бикла. А поскольку в фильме наиболее важны именно взаимоотношения Бикла с женщинами, можно предположить, что собственные переживания актера сыграли ключевую роль в его исполнении.

Де Ниро всегда с крайней неохотой обсуждает образы своих киногероев и степень вживания в них. В случае с Трэвисом Биклом эта уклончивость достигает параноидальной степени.

«Есть нечто скрытое в себе, о чем не хочется говорить, — туманно выразился он о Трэвисе. — Наверно, эти вещи проще выразить в фильме или на бумаге…»

Муки, которые испытывал Де Ниро в роли Трэвиса, видимо, выходят за рамки обычной актерской игры. Любой психотерапевт сказал бы, что для такого глубокого понимания страданий и такого убедительного их исполнения актеру необходимо было бы пережить их по крайней мере отчасти. Трэвис Бикл так похож на выросшего мальчика из Гринвич Виллидж, у которого в доме нет отца и нет никакого желания ладить с сожителем матери… Загадочные комментарии Де Ниро только подтверждают, что в образе Трэвиса Бикла скрываются глубины его собственных страданий.

Шрейдер отчасти основывал свой сценарий на истории

Артура Бремера, психопата, который выслеживал и наконец застрелил губернатора Алабамы Джорджа Уоллэйса в 1972 году. С того времени у секретных служб появился даже термин «тип Бремера», которым обозначали психологический тип человека, способного пойти на громкое убийство. Чтобы подготовиться к роли, Де Ниро попросил Шрейдера начитать ему на магнитофонную кассету дневник Бремера. Потом он снова и снова прокручивал эту запись. В этой связи Шрейдер с досадой отмечает, что дневники Бремера были впоследствии опубликованы… Де Ниро, в соответствии со своими правилами, сам купил костюм для Трэвиса, однако на сей раз «опустошитель дешевых лавчонок» позаимствовал кое-что и у Шрейдера…

Помимо одежды и дневников Бремера, Де Ниро считал, что должен еще заслужить право играть Трэвиса. Он приобрел водительские права таксиста-стажера, сдал для этого отпечатки пальцев в полицию, как положено по закону, после чего ездил на своем такси несколько дней по Нью-Йорку. Хотя деньги были абсолютно для него неважны, он сумел заработать 100 долларов в неделю, не отворачиваясь и от чаевых. Он не был никем узнан, за исключением одного приятеля-актера, который, ничего не подозревая, остановил машину и сел.

«Иисус-Мария! — воскликнул изумленный приятель. — Ты же получил «Оскара» — неужели эти сволочи не хотят тебя снимать, и ты снова вынужден сесть за баранку?!» Де Ниро объяснил ему, что просто пытается войти в новую роль, на что приятель сочувственно отвечал: «Ничего-ничего, Бобби, я тоже бывал на нулях и бодрился…» Коллега явно не поверил Де Ниро, поскольку все-таки оставил ему доллар на чай… Уже много позже эта история дошла до Мартина Скорсезе, который любит пересказывать ее, чрезвычайно при этом веселясь.

Одной из проблем при определении состава исполнителей, по словам Джулии Филлипс, был выбор актрисы на роль Бетси, тайного объекта страсти Трэвис. Просмотрели почти всех голливудских актрис, и фавориткой оказалась Фарра Фосетт, сыгравшая до того в «Ангеле Чарли». Однако Скорсезе решил привлечь Сибилл Шеперд, холодную блондинку и бывшую топ-модель, которая сделала себе имя снимаясь в фильмах Питера Богдановича.

В своей книге Джулия Филлипс обвиняет Скорсезе в потребительском отношении к женщинам, за то что он ввел в фильм Шеперд. Она считает, что Скорсезе повел себя стереотипно для итало-американцев, которые теряют голову от ярких блондинок. А результат, по мнению Филлипс оказался плачевен. Де Ниро и Шеперд никак не могли поладит, Де Ниро ее просто

возненавидел. Скорсезе приходилось подсказывать ей ее реплики. А потом, заканчивает Филлипс, Скорсезе словно намеренно оставил в фильме самые невыгодные кадры с Шеперд, когда вынужден был урезать фильм.

С выбором актрисы на роль Айрис, малолетней проститутки, тоже пришлось помучиться. Скорсезе хотел снимать Джоди Фостер, которая тогда была такой же блистательной звездой-ребенком, как и нынче — уже взрослой звездой. В то время ей было двенадцать с половиной лет, ровно столько, сколько и ее героине; она сделала себе имя в ряде детских кинофильмов, таких, как «Чудная пятница» Уолта Диснея и «Багси Малоун» Алана Паркера. Сперва она не очень-то хотела выступать в роли Айрис, хотя и понимала, что роль выигрышная. Она боялась, что скажут ее друзья. Но ее мать, которая тогда значила для ее карьеры, гораздо больше, не имела подобных возражений. Однако Совет по Благополучию Лос-Анджелеса, который был призван надзирать за нравственностью малолетних, был против. Мать, Бренди Фостер, вступила с Советом в борьбу.

«Я решила их одолеть, — говорила она впоследствии. — Подумаешь, какой-то совет станет мне указывать, что подходит, а что нет для моей собственной дочери!» Поскольку ранее (в трехлетнем возрасте) девочка уже появлялась на экране с обнаженной грудью (фуфайку с нее стягивала собака), миссис Фостер была выше подобных предрассудков. И Совет по Благополучию с неприятным удивлением обнаружил, что наткнулся на крайне упорного противника. Наконец, компромисс был найден — в ряде наиболее откровенных сцен Джоди должна была заменить ее двадцатилетняя сестра — Конни. Кроме того, перед съемками с девочкой провел четырехчасовую беседу психолог, чтобы удостовериться, способна ли она взять на себя эту роль…

«Каждый божий день на съемках торчала женщина из социальной службы, — рассказывала потом Джоди Фостер на страницах «Нью-Йорк таймс». — Она наблюдала за мизансценами и за тем, чтобы меня не было на съемочной площадке, когда Роберт Де Ниро произносил неприличные слова по роли. На самом же деле единственная сцена, которая могла плохо на меня повлиять, — это сцена кровопролития. Хотя сделано все было здорово, — добавляет она. — Кровь из какого-то красного сиропа, а кости — из пенопласта. И еще насосик, из которого брызгал фонтанчик крови, когда в человека как бы попадала пуля».

Юная Фостер также внесла свою лепту в дело поддержания морали на съемках. В частности, она как-то настолько изощренно выразилась о Де Ниро в роли Трэвиса, что Скорсезе сам

восхитился такому цветистому сквернословию, записал его на пленку и потом послал в адрес Де Ниро… Ответ актера записать на пленку не удалось…

Спецэффекты, которые произвели такое глубокое впечатление на тринадцатилетнюю Джоди Фостер, были делом рук того же Дика Смита, который уже сотрудничал с Де Ниро во второй части «Крестного отца».

Скорсезе снял и себя в этом фильме. Он — пассажир на заднем сиденье в машине Бикла, который рассуждает, что бы он хотел сделать со своей неверной женой. Скорсезе снялся случайно: актер на эту роль, Джордж Меммоли, сыгравший до того в «Злых улицах», получил тяжелую травму на других съемках. Таким образом, Скорсезе удалось сыграть в одной из самых мощных сцен в фильме вместе с Де Ниро.

«Я многому научился от Боба в этой сцене, — признается он. — Я помню, как говорю ему: погаси зеленый огонек, погаси зеленый огонек… А Роберт мне в ответ: нет, ты заставь меня, чтобы я его погасил. И я понял. Я своим голосом, лицом, взглядом должен был заставить его сделать это движение выключателем, иначе оно получилось бы неверным. Для меня это была жутковатая сцена».

Были и другие уроки, усвоенные и Скорсезе, и Де Ниро в фильме «Таксист». В одной знаменитой сцене, потом долгие годы демонстрировавшейся в ретроспективах о Скорсезе и Де Ниро, Трэвис осматривает свой арсенал перед тем, как начать бойню. На нем военная камуфляжная роба и специально сшитая им кобура, которая позволила бы выхватить оружие как можно быстрее. Он стоит перед большим зеркалом и рассматривает себя.

«Ты говоришь со мной! — рычит он, мгновенно оборачиваясь. — Ты говоришь со мной! Тут больше никого нет, значит, ты говоришь со мной!»

Это портрет изломанного человека, одновременно и леденящий душу, и комичный. Прием был в принципе использован многими. Но в тот момент это было исключительным созданием Де Ниро. В сценарии Пола Шрейдера просто написано: «Трэвис смотрит в зеркало». Де Ниро экспериментировал с различными вариантами своих слов в этой сцене, а Скорсезе поворачивал камеру. Он поймал и отблеск на бутылке — магия кино. Но здесь присутствовала та техника, которую позднее Де Ниро станет использовать, повторяя разные варианты фразы в поисках истины характера.

«Таксист» стал личной удачей и Де Ниро, и Скорсезе. Хотя по сценарию Трэвис Бикл — уроженец Среднего Запада, и актер, и режиссер легко с ним идентифицируются. В стилистике Скорсезе

пошел много дальше в этом фильме, нежели раньше. Трэвис — одиночка, и он может говорить с кем-то или быть наедине с собой в салоне своего такси, зритель все равно чувствует его отчужденность. Хотя Трэвис присутствует почти в каждом кадре фильма, он все время словно замкнут в себе самом.

«Весь этот фильм во многом основан на моих собственных впечатлениях, которые я получил в Нью-Йорке, где родился и вырос, — говорит Скорсезе. — Там есть кадр, где такси проезжает на фоне вывески «Удивительное» — это как раз под моим офисом. Именно «удивительное» — вот моя идея Города. А общая идея картины представляла собой нечто среднее между готическим ужасом и сводкой «жареных» новостей в бульварной газете».

Хотя «Таксисту» предназначено было стать кинематографическим феноменом, своего рода «классикой при жизни», его преследовали неудачи. Джулия Фил липе припоминает, что пробный показ был полным провалом. Лента была смонтирована в соответствии со сценарием Шрейдера, и это было не на пользу фильму. Одним из камней преткновения стала финальная сцена, в которой Трэвис и Бетси снова встречаются. Она спрашивает, как у него дела, и тот отвечает, что у него больше нет особых дел. Филлипс считал, что эта реплика — учитывая массовое убийство, которое до этого совершил Трэвис, — должна вызывать у любой аудитории приступ гомерического смеха. В конечном счете Скорсезе резал и резал фильм, наконец дойдя до версии, которая жертвует последовательностью в пользу развития сюжета.

Первоначально студия «Коламбиа Пикчерс» соглашалась поддержать фильм, если его съемки не потребуют более 2 миллионов долларов. В конце концов, он обошелся в 1,3 миллиона, но даже и при этом студия вовсе не готова была его принять с распростертыми объятиями. Они решили сделать премьеру в маленьком кинотеатре арт-клуба в Вествуде, в Лос-Анджелесе. Студия очень боялась обилия кровавых сцен в картине, особенно в конце. Кроме того, ассоциация MPAA, которая ведает американской системой классификации фильмов, хотела присвоить картине категорию «X», что было для фильма смерти подобно, поскольку ни одна прокатная организация (если ее босс в здравом уме) не купила бы подобную ленту, опасаясь полиции… Наконец Скорсезе добился нужной категории всего лишь тем, что краски в самой жуткой сцене были затушеваны, и кровь уже не выглядела на экране такой вызывающе-красной… Другой спорный момент: звук расстегиваемой «молнии» на брюках Трэвиса, намекавший на последующий половой акт с героиней малолетней Фостер, был оставлен в американской

версии проката, но вырезан — в британской.

Когда наконец фильм был показан широкой аудитории, он понравился.

«Я был шокирован тем, как приветствовала аудитория насилие на экране, — признается Скорсезе. — И я не думаю, что это было только одобрение, тут была и сладость ужаса… Я присутствовал на премьере — публика визжала в финальной сцене с кровопусканием. Когда я делал фильм, я не хотел, чтобы люди в зале кричали: давай-давай, добей их! Моя идея заключалась в катарсисе, я хотел заставить их сперва сказать: да, убивай, а потом, подумав, сказать: нет, Боже мой, не надо… И потому мне страшно было видеть и слышать, что творилось с публикой».

Де Ниро вспоминает, что съемка этих сцен стимулировала катарсис совсем другого рода. Они со Скорсезе тогда были очень близки, и им обоим был свойствен черный юмор.

«Однажды я сказал Марти, что нам надо сделать фильм из наших обрезков, — говорит Де Ниро. — Например, от «Таксиста» остались такие кусочки, которые я обязательно использовал бы. Когда, например, мы снимали кровавые сцены, происходило много забавного. Эта сцена «оптового» убийства заняла у нас часа четыре съемок. Техника подводила. Есть масса спецэффектов, и с ними всегда что-нибудь не удается. Вот перед вашими глазами происходит это серьезное, леденящее кровь убийство, и вдруг кто-то что-то роняет, машина останавливается, и становится скорее смешно, чем страшно. И как назло, во время таких сцен все становятся ужасно смешливыми. Во время этой кровавой сцены все прямо покатывались от хохота. Я помню это. Момент был тяжелый, но из-за этого смеха становилось чуть светлее».

А потом он, уже серьезно, добавляет:

«Отчужденность в фильме страшно действует на людей. Вот это и есть магия кино. Вы говорите с ними, как будто с каждым лично, и они переживают — сами не зная отчего…»

Весь фильм пропитан личными отношениями Де Ниро со Скорсезе. Скорсезе откровенно преклонялся перед талантом Де Ниро и оставлял актера наедине с собой в кабине машины, предоставляя на свое усмотрение вести эту сложную роль. В шести последующих совместных фильмах они так и будут поддерживать этот баланс между актером и режиссером, который иногда слегка колеблется из стороны в сторону… В картинах «Бешеный бык» и «Король комедии» Де Ниро явно был ведущим партнером в этой паре. Впрочем, ко времени съемок этих картин они стали уже подобны сиамским близнецам, связь между которыми крепче, нежели между кровными братьями…

Скорсезе говорит о «Таксисте» как о работе, которую он сделал из любви к Де Ниро и к Шрейдеру. Однако в своем интервью «Нью-Йорк таймс» перед самым выходом фильма Скорсезе открывает и другой, скрытый смысл создания этой картины. Один священник, личный друг режиссера, посмотрев фильм, сказал: «Это не столько пасхальное воскресенье, сколько страстная пятница». И с этим намеком Скорсезе, вероятно, согласится.

«Я должен был сделать этот фильм, — рассказывает он. — Не столько из-за обязательств, сколько из-за каких-то внутренних чувств о таких вещах, в которых я сам боюсь себе признаться. Это как на приеме у врача, если бы он его записывал на ленту, а потом показывал бы мне: видите, как вы тут зажаты? и какие у вас глаза? смотрите, как вы бледны… — и так далее. Ну, не то чтобы я записывал на пленку собственную жизнь, но в каком-то смысле я пытаюсь запечатлеть что-то о себе… И я знаю этого парня, Трэвиса. Я тоже переживал те же ощущения, что и он, только я их потом долго извлекал из себя и анализировал. Я знаю, что это за чувство — отвергнутость, невозможность воскресить отношения, и я знаю, что такое «чувство убийства»…»

Наверное, многие испытывали те же чувства, что и Скорсезе. Но спустя лет пять для Джона Хинкли «Таксист» стал не катарсисом, нет, он стал знаком беды.

11. «Залетный мальчик»

Пока Де Ниро курсировал по «темной стороне» Нью-Йорка в своем такси, режиссера Майка Николса пригласили в гораздо более светлое путешествие.

Николс, весьма интеллектуальный и сложный режиссер, сделал к лету 1975 года шесть фильмов. Они были разными — от получившего шумный успех «Выпускника» до насмешливой «Уловки-22» по Дж. Хеллеру и странной картины «День дельфина». Его последний фильм «Фортуна» сделал звездой Уоррена Битти и Джека Николсона, и один обозреватель даже написал, к изумлению самого Николса, что «это лучший кинофильм за последнюю четверть века». Это, безусловно, преувеличение, но факт остается фактом, что Николс тогда, как и сейчас, считается режиссером самого высокого класса.

Николс готовил оригинальный телеспектакль по Нилу Саймону. Немногие американские комедийные авторы писали так же смешно и с таким успехом. Спектакли «Босиком в парке», «Чокнутая парочка» и «Солнечные мальчики» были крупными хитами на Бродвее и в кино.

Творческий союз Майка Николса и Нила Саймона был подобен браку, заключенному на небесах. И на сей раз продюсеры уже потирали руки в предвкушении успеха проекта.

Фильм, который они задумали, основывался на пьесе Саймона «Богарт спал здесь». Картину сперва назвали «Кларк Гэйбл спал здесь», но затем название сменили, поскольку в производство уже пошел биографический фильм «Гэйбл и Ломбард». В картине главные роли должны были играть супруга Саймона Марша Мэзон и Роберт Де Ниро. На бумаге сценарий выглядел как отличный продукт «от Саймона», так что дело, казалось, состоит в том, чтобы найти местечко поудобнее, присесть и ждать, когда повалят деньги.

В июне 1975 года, все еще занимаясь проталкиванием своей картины, Николс изливал лирические дифирамбы по поводу пьесы «Богарт спал здесь», которую собирался снимать. Николс считал, что в отличие от многих других работ Саймона «это не головоломная комедия».

«Это фильм о немолодом актере, о его жене, которая любит его, об их двух детях, — говорил Николс в интервью «Тайме». — Он пытается завоевать себе место под солнцем в Нью-Йорке. Он занят в кино, фильм с его участием выходит на экраны, и вдруг в одночасье он становится настоящей звездой. В его дверь звонят поклонники. Подзаголовком может быть: «тут все розыгрыш».

Николс также подчеркивал, что фильм вовсе не о Дастине Хоффмане, который как раз и стал звездой за одну ночь после выхода «Выпускника». Режиссер признавал, что некоторые факты в фильме напоминают обстоятельства жизни актера, но в сценарии много такого, что случалось не только с Хоффманом, а и с самим Николсом.

Картина «Богарт спал здесь» начиналась с обычной студийной веселой суматохи. Но уже через две недели съемок стало тоскливо, и уже ни Николс, ни Саймон, ни Де Ниро не ощущали прежнего задора.

Впервые в своей жизни Де Ниро был выведен из состава исполнителей в картине. Официальной причиной, по словам Николса, было «художественное несоответствие» — это, пожалуй, слишком сильно для того, чтобы просто «спасти лицо». Нил Саймон пошел еще дальше и заявил репортерам, что «Де Ниро слишком мощный и серьезный актер. Он не очень хорошо умеет шутить». Более вероятная причина в том, что у Де Ниро был чересчур напряженный график работы в предшествовавшие восемь месяцев, он снялся в фильмах «Крестный отец II», «XX век» и «Таксист», и теперь уже дошел до точки. Кроме того, Де Ниро «не сыгрался» с Маршей Мэзон, и поскольку Нил Саймон полностью контролировал работу над картиной, ясно, что он поставил Николсу ультиматум. И наконец, последний фактор — это недавний выход «Дня дельфина» и «Фортуны»: Николс хотел свести риск, связанный с новым фильмом, до минимума, потому что провал последнего фильма потянул бы за собой и падение продаж по предыдущим лентам… Как бы то ни было, Де Ниро впервые узнал на вкус, что такое всевластие Голливуда…

Сам актер никогда не рассказывал об этом «пятне» на своей карьере, заметив лишь, что студия пыталась придержать деньги за выполненную работу. Он только проследил, чтобы деньги были выплачены, после чего вышел из съемочной группы.

Итак, Де Ниро ушел, и надо полагать, в том составе он был далеко не на своем месте с самого начала. До того комедийный опыт Де Ниро ограничивался его участием в сатирических картинах «Приветствия» и «Хай, мамаша!», где нет ничего похожего на сухую, тонкую игру диалогов в пьесе Саймона. Какое затмение нашло на Николса и Саймона, решивших, будто тридцатидвухлетний актер, ставший знаменитым своим исполнением ролей психопатов, может сыграть «немолодого актера с женой и двумя детишками»? Неверное решение, принятое Николсом и Саймоном, дороговато обошлось. Полетела коту под хвост реклама, уже вышедшая в прессе, где объявлялось, что «гвоздем» в новом фильме будет Роберт Де Ниро.

Производство остановилось через две недели съемок, поглотив сотни тысяч долларов.

Среди кандидатов на замену Де Ниро были: Джеймс Каан, Ричард Дрейфус, Тони Лоу Бианко, Джек Николсон и, по иронии судьбы, Дастин Хоффман. Но последний отказался, так как предпочел сниматься в фильме «Марафонец».

В конце концов продюсеры не нашли ничего лучшего, как вообще отказаться от фильма.

Справедливости ради следует сказать, что неснятому фильму «Богарт спал здесь» предназначено было сыграть определенную роль в истории кино. Когда Де Ниро уволили из съемочной группы, туда включили Ричарда Дрейфуса, который с неделю читал роль вместе с Мэзон. Он не получил эту роль, но зато Саймон был так заворожен их дуэтом, что написал специально для Мэзон и Дрейфуса пьесу «Залетная девочка». Фильм стал хитом, и Дрейфус получил за эту картину своего единственного на сегодняшний день «Оскара».

А Де Ниро тем временем скрывался ото всех. Его агент, Гарри Афланд, все время повторял, что «звезда в полном порядке». Де Ниро должен был 3 ноября начать работу в фильме «Последний магнат», а затем приступить к съемкам в очередной картине Скорсезе «Нью-Йорк, Нью-Йорк».

Де Ниро готовился к своей роли в «Последнем магнате» еще когда снимался в «Таксисте». Картина основана была на незаконченном романе Скотта Фитцджеральда о некоем вымышленном боссе голливудской студии Монро Старе. За этим именем явно скрывался босс MGM Ирвинг Тальберг, легендарный продюсер-вундеркинд, который трагически погиб очень молодым. Де Ниро должен был играть Стара.

Сценарий был написан маститым Гарольдом Пинтером. Он проработал над проектом полтора года, постоянно внося исправления в текст по требованиям своего продюсера Сэма Шпигеля, который и был для Голливуда, в сущности, «последним магнатом». Пинтер использовал в работе реферат, созданный Эдмундом Уилсоном на основе черновиков Фитцджеральда.

Голливудское сообщество Господь уберег от чувства иронии, поэтому ни у кого не встали дыбом волосы при мысли, что Де Ниро будет снова играть у Николса, только что провалившись в его комедии «Богарт спал здесь». И действительно, случилось так, что режиссировать Шпигель пригласил того же Николса, но тот был занят новой редакцией «Фортуны» и не смог приступить к съемкам «Последнего магната» в срок. Наконец бразды правления достались режиссеру-ветерану Элии Казану. Казан снимал сильные фильмы, такие, как «На линии берега», но ему не

удавались значительные картины после выхода в 1969 году фильма «Договоренность». Тем не менее шестидесятишестилетнего режиссера обожала вся съемочная группа, включая Джека Николсона, Роберта Митчума, Рея Милланда, Жана Моро и двух новичков — Терезу Рассел и Ингрид Боултинг. Боултинг, впрочем, не была таким уж новичком в кино, каким ее объявлял «Парамаунт», — ранее она безуспешно пыталась сделать карьеру в британских фильмах под именем Ингрид Бретт.

И как всегда, Де Ниро погрузился в подготовку к роли. Первым делом он перечел все, что имелось в литературе о Тальберге, а затем снова подверг себя изнурительному голоданию. Тальберг был человек чрезвычайно хилого сложения и болел ревматической болезнью сердца, отчего и скончался в возрасте 37 лет. Казан начал уже беспокоиться, видя, что его «звезда» тает прямо на глазах в попытках добиться нужной степени истощенности. Казан несколько умерил его пыл восторженными заверениями о его полной пригодности для роли дистрофика.

Ветеран кино Рей Милланд, видевший Тальберга в золотые годы Голливуда, говорит:

«Де Ниро очень похож на Тальберга. Очень. Такой же сдержанный, спокойный и тощий».

Мартин Скорсезе в это время еще занимался «Таксистом», и наблюдать за вживанием Де Ниро в другую роль стало для него истинным откровением в работе артиста.

«Между сценами, в долгом перерыве, Бобби стал примерять костюм из его другой работы, «Последнего магната». И я не узнал Боба. На двадцать минут он перестал быть Трэвисом и превратился в Монро Стара. Это было просто поразительно».

Де Ниро был в восторге от Казана.

«Иногда он казался мне похожим на отца большого семейства, который не одобряет поведение своих детей, — с улыбкой говорит Де Ниро. — Он не хочет их поощрять, но все равно он их любит».

Точно так же и Казану понравился Де Ниро. Режиссер понимал, что эта роль для Де Ниро — нехоженая тропа, и старался помочь ему чем только возможно.

«Бобби никогда не играл делового человека, — объяснял Казан. — Он никогда не играл интеллектуала. Он не играл любовника. И мне предстояло открыть это все в нем. Это была неисследованная территория души».

«В нем было интересно то, как он умел соединить художественную сторону кино с чисто финансовой, — говорит Де

Ниро о своем герое, Тальберге. — И часто эти две стороны его деятельности вступают в противоречие. Диалоги очень скупые. Но Гарольд Пинтер напрягался, когда мы пытались обсудить характер Монро Стара. Казан более чувствителен и общителен, все-таки он в некоторой степени южный человек. Он пытался разговорить Пинтера. И от этого, думаю, возникало интересное творческое напряжение».

«Последний магнат» интересен и тем, что там создается контраст между Робертом Де Ниро и Джеком Николсоном — именно в тот период, когда Де Ниро был единственным, пожалуй, претендентом на корону Николсона… Карьеру обоих актеров запустил Роджер Корман, но дальше они двигались разными путями. Де Ниро стремился быть актером и готовил себя к театру, тогда как Никол сон желал стать звездой экрана и сделал ряд блистательных работ, включая главную роль в фильме Милоша Формана «Полет над гнездом кукушки». Де Ниро всегда был в напряженных отношениях с прессой, а Николсон щедро разбрасывал интервью, с удовольствием купаясь во вспышках репортерских фотоаппаратов… Конфронтация была приперчена и тем обстоятельством, что Шпигель хотел пригласить Николсона на роль Тальберга, тогда как Казан стоял за Де Ниро. И в результате Николсону досталась второстепенная роль коммунистического профсоюзного лидера. Сцены Де Ниро и Николсона просто потрясающи. Словно Пинтер заранее знал состав актеров и написал соответствующие роли специально для этой пары…

Тут сошлись босс студии и представитель профсоюза, и потому им положено быть противниками. Но все не так просто. На самом деле их отношения напоминают круговой танец двух волков, пытающихся без драки определить, кто сильнее. У Монро Стара есть молодость и жизненная сила, но на стороне Бриммера — героя Николсона — осторожность и хитроумие. И в конце он побеждает, буквально отправляя Тальберга в смертельный нокаут.

Сегодня стоимость производства фильмов такова, что мы вряд ли когда-нибудь еще увидим Де Ниро и Николсона рядом на экране, и тем более интригующим выглядит их противостояние в «Последнем магнате». Свой следующий удар Николсон нанесет через несколько лет, когда по результатам опроса среди американских кинокритиков его объявят «звездой экрана восьмидесятых годов». А вторым в этой «табели о рангах» шел Де Ниро — за него было подано всего на один голос меньше…

Когда Де Ниро попытался перепрыгнуть через себя в фильме «XX век», результат оказался плачевным. Участие в «Последнем магнате» было гораздо более обдуманным шагом. Он играет с

большой тонкостью и достоинством, сообщая характеру Монро Стара толику привлекательной таинственности, но фильм все равно не стал удачей. Подобно самому режиссеру, его детище — глубокая, остроумная, элегантная картина. Но для элегантности в американском кино семидесятых годов не оставалось много места — это был период насилия, ярости, нервозности. Фильм Казана оказался вне своего времени и потому не нашел той аудитории, которой заслуживал.

12. Рождение звезды

Американские зрители в начале 1976 года испытывали большой интерес к тому, что выходит на экраны страны. И когда они, жуя свой попкорн, усаживались перед телевизором, им щедро выдавали зловещие предсказания о том, что для них припасено в ближайшие месяцы…

Минутный ролик-трейлер для фильма «Таксист» не содержал ни малейших намеков на разгул насилия в картине. Вместо этого на экране крупным планом появлялось лицо Де Ниро в роли Трэвиса, а за кадром бесстрастный голос сонно зачитывал отзывы критиков, превозносящих талант актера. Единственным, хоть и туманным, предупреждением можно считать надпись, которая шла вверху кадра: «Самый противоречивый фильм, который вы когда-либо видели».

«Таксист» скоро должен был выйти на американские экраны, чтобы вызвать поток возражений и восторгов — в равной мере. Фильм стал сенсацией на Каннском фестивале в мае, где в некоторых аудиториях ему аплодировали стоя. В конце концов картина завоевала высший приз фестиваля — «Золотую Пальму». Однако такое решение жюри не было единодушным. По традиции, волеизъявление членов жюри в Каннах так же секретно, как и голосование кардиналов при выборах Папы Римского. Но в тот год привычный «обет молчания» был отчасти нарушен председателем жюри Теннеси Уильямсом. Хотя он не произнес название фильма — ведь условностями можно пренебречь лишь до известной степени, — но всем стало ясно, что именно эту картину он имел в виду, когда зачитывал свое послание грядущим поколениям режиссеров…

В своей речи Уильямс упрекал молодых режиссеров в том, что они «делают фильмы без надежд, показывающие невиданный разгул насилия. Мы понимаем, что эта безнадежность и это насилие суть отражение нашего общества. Но мы опасаемся, что насилие на экране порождает насилие в жизни, и подобное кино приведет нас в конечном счете к эскалации насилия».

Вот на такие отзывы и приходилось реагировать Скорсезе и Де Ниро.

Встречи Де Ниро с прессой, и без того нечастые, теперь практически полностью прекратились. Но и пресса уже устала охотиться за ним. Фельетонист из «Нью-Йорк таймс» называл Де Ниро «Гарбоподобным букой», имея в виду отношения актера к интервью. Но с Де Ниро все эти обвинения скатывались как с гуся вода. Как большинство актеров, он прежде всего думал о себе, а

потом уже о публике.

Отчужденное отношение Де Ниро к прессе породило кривотолки, будто ему есть что скрывать. Но более вероятное объяснение состоит в том, что ему просто нечего было сказать. Как повелось у него с детства, он и теперь не чувствовал особой нужды в публичном излиянии своих чувств, так же как не нуждался в публичном одобрении. Он поступал так, как хотел поступить. А все, что Роберт Де Ниро имел сказать «городу и миру», могло быть с достаточной полнотой выражено на сцене или на киноэкране.

Де Ниро поехал в Канны представлять фильм, и Европа, похоже, оказала на него успокоительное воздействие. У него сохранились приятные воспоминания о Париже и о недавних съемках второй части «Крестного отца» в Италии. В ходе этой поездки Де Ниро как-то обмолвился, что в последний раз он путешествовал по югу Франции автостопом, и тогда ему и в голову не могло прийти, что когда-нибудь он сможет ездить по этим местам как-либо иначе, с большим комфортом. И потом, в Канне он встретил такой радушный прием. Настроение у него явно улучшалось, и хотя американские издания по-прежнему были «отлучены» от него, для европейской прессы он с удовольствием давал интервью. И самое главное, что упустили в результате американские газетчики, — это потрясающее известие: Де Ниро женился!

Актер, как всегда, хранил полное молчание по поводу своей личной жизни. В апреле 1976 года он женился на актрисе и певице Дайан Эбботт. Церемония бракосочетания прошла в нью-йоркском Обществе этической культуры, где собрались его старые и новые друзья. Среди гостей были Мартин Скорсезе, Джон Хэнкок, Шелли Винтерс, Джулия Бовассо, Салли Киркленд и Харви Кейтель. Этот брак не был сюрпризом для тех, кто знал Де Ниро, ведь они с Дайан уже несколько лет жили вместе, с того времени, как он снимался в «Злых улицах». Шелли Винтерс, не называя имени Эбботт, тепло отзывалась о ней и о том благотворном влиянии, которое она оказала на актера, в своем раннем интервью для «Нью-Йорк таймс» в 1973 году.

«У Бобби квартира была убрана, когда вы его интервьюировали? — спрашивала она репортера Гая Флэтли. — Да? Значит, она у него прибрала. Она прелестная девушка и очень подходит для Бобби, потому что позволяет ему целиком сосредоточиться на работе».

И Де Ниро сосредотачивался на своей работе два года без передышки… Теперь настало время для радостей жизни, и поездка в Канны, помимо дел, связанных с фильмом «Таксист»,

стала для Де Ниро и его молодой жены чем-то вроде медового месяца. У Эбботт тоже была в фильме небольшая роль — кассирши в порнокинотеатре, куда Трэвис ведет Бетси в тот роковой день.

Эбботт тоже уроженка Гринвич Виллидж и выросла в окрестностях Вашингтон-сквер, неподалеку от Бличер-стрит, — там, где жил в детстве Де Ниро. Они встретились, когда она еще подрабатывала официанткой и пробовала петь, а он был начинающим актером. Эбботт всегда оставалась уверенной в себе красавицей, а Де Ниро был неяркий и стеснительный молодой человек. Единственное, что их объединяло, — это упорная вера в свой талант, хотя ни ему, ни ей и не снилось стать звездой.

Не секрет, что Де Ниро всегда нравились темнокожие женщины. В те годы Дайан Эбботт называли мулаткой. В картине «Последний магнат» Де Ниро играл Монро Стара, босса с предрассудками, который не только косился на смешанные браки своих сотрудников, но и активно им противодействовал. Но в жизни у Де Ниро и близко не было подобных предубеждений.

«Я никогда не считал, что жениться не на белой — это какой-то особый поступок, — говорил Де Ниро британским репортерам. — Вот десять лет назад — другое дело. Десять лет назад, возможно, этот брак и не случился бы. Когда бедняга Ленни Хэйтон женился на Лене Хорн, он и вправду потерял место музыкального редактора на MGM. Но теперь студии уже не те, и я не жду особых осложнений. Я попросту не думаю об этом. Никто мне ничего не говорил на эту тему, если даже про себя кто-то что-то и подумал. А если бы и сказали, я не стал бы слушать. Дайан очень красивая, и у нас будут классные дети. И я не вижу, отчего у них могут быть проблемы в жизни».

Дайан Эбботт, однако, пришла к нему уже с семьей — точнее, с дочерью Дриной, которую Де Ниро официально согласился удочерить. Эбботт не бросила и свою карьеру, продолжая пребывать в своих амплуа певицы и актрисы.

К тому времени, как «Таксист» был показан в Каннах, Де Ниро уже становился звездой года. Теперь он должен был забыть о сцене, о театре — это время прошло. Но, не считая надменного обращения с прессой, он вел себя далеко не как звезда.

Де Ниро переехал в Голливуд, но поселился в доме всего с тремя спальнями и который был арендован, а не куплен. Он ездил на хорошей машине, но и она была арендована (как он объяснял, ради экономии на налогах). Гардероб его не состоял из вещей, сшитых знаменитыми модельерами, отнюдь. Одежды у него было немного, в основном костюмы, в которых он и появлялся в фильмах… Воспоминания о материальных

трудностях, перенесенных в детстве, еще долго будут определять его отношение к деньгам.

Сценарист Джеймс Тобак, к примеру, вспоминает, что они с Де Ниро вместе ездили на такси для экономии, когда жили в Нью-Йорке. Тобак написал сценарий для фильма «Игрок», режиссером которого должен был стать Карел Рейз. Де Ниро хотел получить главную роль в этом фильме, и все были уверены, что он получит ее. Но как и в случае с «Крестным отцом», из-за этого Де Ниро потерял другую роль. И Тобак вспоминает, что каждый день Де Ниро ездил требовать неустойку, причем всякий раз просил у водителя чек, чтобы запротоколировать все свои затраты на проект…

У Де Ниро образовалась небольшая передышка, но этот момент напоминал старт космического корабля, когда двигатели уже полыхнули огнем, но ракета еще стоит на земле, перед тем как ринуться в просторы космоса… Осознавал он это или нет, но в Каннах у него выдался редкий момент полной беззаботности, когда он мог осмыслить свое положение; такой передышки у актера не будет еще очень долгое время…

«Если я потеряю все и не смогу работать, — объяснял Де Ниро свое безразличие к материальным благам, — то что дадут мне все эти предметы? Я видел многих людей, которые переусердствовали в этом деле. И когда с ними случается что-то скверное, то они оказываются не в силах что-либо изменить, зато вкладывают деньги в вещи, которые им абсолютно не нужны. Жизнь научила меня, что только когда ты продолжаешь делать и делать свое дело, у тебя что-нибудь получается. Пусть я у них в Голливуде сегодня звезда, но завтра все может поменяться, и я снова стану стараться пробиться в жизни, как в двадцать лет. Единственная разница, что в юности мне нужен был психолог, чтобы помочь разобраться в себе, а теперь уже не нужен».

Де Ниро, казалось бы, ясно заявляет, что с его проблемами покончено. Но нам следует отнестись к его словам с некоторой долей скепсиса. Один хорошо знающий его человек утверждает, что в то время переживания Роберта по поводу сожителей его матери далеко еще не были преодолены…

Канны заставили Де Ниро познать и сладость, и горечь одновременно. Хотя его чествовали как исполнителя в фильме Скорсезе, был показан и пятичасовой фильм Бертолуччи «XX век» с его участием. Реакцию аудитории на эти пять с лишним часов «киноскуки» можно в лучшем случае назвать полным безразличием, а в худшем — открытой враждебностью. Без тени иронии Бертолуччи впоследствии выразится об этой версии фильма, как «о крайне удачном первом монтаже». Тут уж Де Ниро

остается только благодарить судьбу за то, что этот первый монтаж занял около двух лет и ему удалось до этого хорошо зарекомендовать себя в других фильмах. Ну что ж, участие в «XX веке» было риском, а актер признает необходимость время от времени рисковать.

«Я с самого начала знал, что иначе мне не стать актером, — говорит он. — И я никогда не испытывал разочарования. Я знал, что если я буду держаться, то заработаю себе на жизнь. Если ты хоть наполовину достоин заниматься своим делом, то в среднем через пять или десять лет ты заработаешь достаточно, чтобы делать что пожелаешь. У меня этот момент настал года три назад. Я еще не сделал столько денег, сколько вы думаете, но я уже в дороге. Если вы не хотите ничем рисковать, то никогда и не испытаете разочарований, но я предпочитаю быть игроком. Кто не рискует, тот не пьет шампанского… Вот почему я чаще сидел без работы, чем был занят».

Теперь Де Ниро котировался в Голливуде, и люди толпились вокруг него, чтобы похлопать его по плечу. Режиссеры пели ему дифирамбы, и даже Джек Николсон и Марлон Брандо увидели в нем силу, с которой стоит считаться. Но Де Ниро не задирал нос.

«Я нашел это все очень лестным, но я не хотел быть киноактером в старомодном понимании. Работать звездой Голливуда — это смерть. Со временем ты привыкаешь играть каждый раз одно и то же. И я решил, что самое простое — отказаться от этого. Вся эта атмосфера престижа и делания денег может очень скоро заставить тебя позабыть о том, что же ты, в сущности, делаешь. И мне вовсе не нужно так уж много денег. Мне предлагали крутые деньги за участие в одном фильме, но я отказался. Это было не по мне. Мне не надо денег — таким путем. Вся задача в том, чтобы двигаться вперед и делать с удовольствием свое дело, и честно делать и выражать в своей работе себя».

Де Ниро был необычно говорлив с журналистами, когда сидел на игровой площадке на Райской Скале — местечке для миллионеров — за счет компании «Коламбиа Пикчерс». Еще не скоро он позволит себе снова расслабиться с прессой. Словно он предвидел, что ему не за горами стать звездой уже мирового масштаба, и спешил «оттянуться», пока еще можно.

Он осознавал, что скоро потеряет возможность быть где-нибудь неузнанным. Он уже прочно вошел в расписание голливудского «производства», и все у него было распланировано вперед на два года, когда ему предстояло работать с Мартином Скорсезе. Он уже брал уроки игры на саксофоне для участия в следующем фильме, «Нью-Йорк, Нью-Йорк»; и как только

Скорсезе окончательно решил, что из истории жизни выбитого из седла боксера выйдет хороший фильм, Де Ниро стал готовиться к своей главной роли в жизни… Даже находясь во Франции, он знал, что афишами с его лицом обклеена добрая половина американских кинотеатров, и вслух рассуждал о своем новом статусе.

«Я — из Нью-Йорка, и я люблю иногда пошляться и напиться в стельку и чтоб никто вокруг не узнавал меня, — говорил он, лукавя, ведь сама мысль о том, будто такой дисциплинированный человек, как Де Ниро, может «напиться в стельку» на людях, кажется идиотской… — Но в один прекрасный день я увижу, что больше не могу налакаться в баре и дать отвезти себя домой, без того чтобы наутро об этом не кричали газеты. Да, неизвестность — такая штука, которую начинаешь ценить лишь тогда, когда с ней расстаешься».

Америка в середине семидесятых годов была охвачена спорами о роли кино как блюстителя национальной морали. Тут «Таксист» попал в самую гущу полемики.

Те, кто ратовал за более жесткую цензуру, считали фильм отвратительным, а бывшего семинариста Скорсезе приравнивали чуть ли не к Антихристу в облике человеческом. Те, кто призывал к большему либерализму, двусмысленно говорили, что фильм показывает, на что способны артисты, если им дать побольше свободы.

Дебаты продолжались все то время, пока фильм был в прокате, но в конце концов «Таксиста» стали воспринимать таким, как он есть: шедевром Скорсезе и Де Ниро, устанавливающим новые стандарты американского кино. И жюри в Каннах, пусть и колеблясь, первым увенчало лаврами создателей картины.

В «Ньюсуик» о Де Ниро писали как о «самом заметном молодом актере американского кино». Полин Кэл в «Нью-Йоркере» поместила его в весьма лестную компанию: «Роберт Де Ниро здесь почти в каждом кадре. Иногда он красив, как Роберт Тейлор, а иногда неуклюж и неловок, как Кэджни…» Роберт Эберт сделал такое традиционное сравнение: «Роберт Де Ниро в роли Трэвиса Бикла так же прекрасно передает эмоции, как Брандо, даже когда пытается как бы скрыть их от нас…»

Как только настал следующий сезон присуждения призов, фильм «Таксист» снова стал лидером по количеству «трофеев». Де Ниро был наиболее вероятным претендентом на премию нью-йоркских критиков в номинации «Лучший актер».

Киноакадемия также была благосклонна к актеру, но шоу, которое теперь, с расстояния, видится как лучшее в истории кино,

тогда было омрачено вмешательством непреодолимых сил…

13. Прославить дважды

Утром 14 января 1977 года в ходе присуждения призов Киноакадемии за 1976 г. произошел драматический поворот.

В номинацию по категории «Лучший актер» попали в тот год: Де Ниро — за фильм «Таксист»; ранее совершенно неизвестный исполнитель эпизодических ролей Сильвестр Сталлоне — за фильм «Рокки»; итальянец Джанкарло Джаннини — за фильм «Семь красавиц»; Питер Финч и Уильям Холден — за фильм «Сеть». Лидерами по количеству поданных за них голосов были «Сеть» и «Рокки», но в целом все сходились на мнении, что вокруг этого «Оскара» развернулась самая жесткая конкуренция за последние годы.

Де Ниро вступил в соревнование за «Оскара», уже имея за плечами приз, присужденный ему критиками Нью-Йорка. Роль Трэвиса Бикла была отмечена также и критиками Лос-Анджелеса и Национальным обществом кинокритиков. Его основным соперником был, вероятно, Питер Финч, фраза которого (из роли сумасшедшего репортера Говарда Била в фильме «Сеть») обошла пол-Америки: «Я псих, и я не стану больше этого терпеть!» Финч ужасно хотел получить «Оскара» и дал около 300 (!) интервью, чтобы подогреть интерес к фильму и к собственной персоне. В то же время Де Ниро занял достаточно нравственную позицию и не старался себя выпячивать.

Сравнивать игру двух разных актеров в двух совершенно различных ролях — безнадежное дело, однако не вызывает особых сомнений, кто из этих двух был лучше, достойнее. Но тем не менее бешеная рекламная кампания Финча сделала свое дело, и мнение членов Киноакадемии склонялось в его пользу. 14 января 1977 года Финч приехал в отель «Беверли-Хиллз», чтобы дать очередное интервью в живом эфире, в передаче «Доброе утро, Америка», — и вдруг, прямо в вестибюле гостиницы с ним случился сердечный приступ, от которого он скончался. Итак, «Оскар» Финчу был обеспечен, казалось, самой его смертью…

По правилам Киноакадемии «Оскар» не может быть присужден посмертно. Но в случае с Финчем бюллетени с волеизъявлением членов Киноакадемии уже поступили в счетную комиссию, так что ничто не могло остановить развития событий. Вечером, как все и ожидали, актриса Лив Олмен прочла имя Питера Финча на вынутом из сверкающего конверта листке, и после краткой речи режиссера Чаевского «свежеиспеченная» вдова актера Элета вышла на подиум и приняла «Оскара»…

Так Де Ниро остался без награды за одну из лучших ролей во

всей истории американского кино. Единственным утешением ему могло служить лишь то, что он не «пролетел» дважды. Дело в том, что в тот же год на «Оскара» был выдвинут фильм Хэла Эшби «Обреченный на славу», крупнобюджетный фильм о певце Вуди Гатри. Де Ниро приглашали на эту роль, но в конечном счете он отказался, и певца сыграл Дэвид Каррадайн.

В новом фильме Скорсезе «Нью-Йорк, Нью-Йорк» Де Ниро должен был играть вместе с Лайзой Минелли. Из них троих только Минелли, казалось, подходила для мюзикла — после своего «Кабаре», за который получила «Оскара». Тем не менее Скорсезе просто жаждал снять его. Этот фильм словно возвращал режиссера в детство, когда родители брали его с собой в дансинги, и юный Скорсезе (он родился в 1942 году) впитывал музыку Пола Уайтмена, Ксавье Куга и Луи Прима.

«Нью-Йорк, Нью-Йорк» — это история саксофониста Джимми Дойла и певицы Фрэнсины Эванс. Джимми — мучимый невостребованностью музыкант, который мечтает подарить миру новое звучание, а Фрэнсина попросту хочет быть лучшей певицей в своем окружении… Они не могут жить вместе и почти не могут жить врозь… Но каждый из них — своего рода «муза» для другого, и вот однажды они создают шедевр — песню «Нью-Йорк, Нью-Йорк» (написанную для фильма Кэндером и Эббом). Но, пережив магические мгновения вместе, они все-таки расстаются, и на сей раз навсегда.

«Нью-Йорк, Нью-Йорк» был словно предназначен стать главным хитом сезона еще до того, как заработали камеры на съемочной площадке. Сочетание самой яркой голливудской звезды-мужчины и популярнейшей певицы должно было само по себе обеспечить бешеную кассу. И Де Ниро, и Скорсезе эти соображения считали вполне резонными. Отношения актера и режиссера становились все более и более близкими, так что злые языки обвиняли их в том, что они даже «махнулись» женами — у обоих супруги в тот момент были беременны. (Следует отметить, что беременность Джулии Камерон протекала полегче, чем у Дайан Эбботт, — она смогла даже спеть песенку в фильме «Роза медового месяца».)

С самого начала съемок было ясно: что-то должно случиться. Работа над сценой, в которой Джимми долго и занудно упрашивает Фрэнсину станцевать с ним на празднике по случаю годовщины победы над Японией, заняла массу времени. Не было написанного сценария. Актеры импровизировали буквально во всем, и съемка заняла целых восемь дней. Иногда группе приходилось ждать по нескольку часов, пока Скорсезе вместе с Де

Ниро и Минелли придумают продолжение. Одна из сотрудниц группы вспоминает, что ей звонили в семь утра и звали на съемку вне графика, а потом приходилось ждать до полуночи, когда сцену наконец начинали снимать.

Сценарист Мардик Мартин, работавший со Скорсезе и Де Ниро в «Злых улицах», видел серьезные пробелы в картине. Он никак не мог придумать концовку и часто по ночам строчил куски, которые наутро сразу начинали снимать. Де Ниро тоже чувствовал неладное.

«С самого старта у нас было навалом проблем со сценарием, — вспоминает он. — Мы с Мартином и Лайзой все время оттачивали вещи, которые потом никуда не годились. Мы все время импровизировали, но нам постоянно приходилось учитывать уже отснятые куски сюжета. Мартин, думаю, со мной согласится, что подобные вещи лучше придумывать заранее, до съемки… Все должно быть в сценарии. Не годится терять время впустую на размышления и прикидки, потому что время стоит денег, и больших денег. Мы двигались очень медленно, а приближалось уже время заканчивать фильм. Вот так вот мы и делали фильм — без заранее написанного сценария, на сплошной импровизации…»

«Нью-Йорк, Нью-Йорк» стал жертвой театрального закона, согласно которому «чего нет в пьесе, нет и на сцене». Но Скорсезе считает, что причина была в другом:

«Когда мы приступили к фильму «Нью-Йорк, Нью-Йорк», уже вышел «Таксист» и «Злые улицы» тоже получили массу положительных откликов. Бобби получил «Оскара» за «Крестного отца». «Таксист» взял приз в Каннах, и мы стали немножко зарываться и задирать нос. И решили: да ну его к лешему, этот сценарий! Мы много импровизировали и сняли-таки фильм. У нас голова шла кругом, мы ведь понимали, что сценарий у нас неважнецкий. К примеру, мы несколько недель снимали начальную сцену, где Де Ниро встречает Лайзу Минелли, и первоначальный монтажный вариант этой сцены длился около часа! Тут режиссер получил все, чего желал, — и двух блестящих актеров с огромным опытом, и наконец — часовой сюжет!»

Де Ниро и Скорсезе подолгу с глазу на глаз обсуждали, что надо делать. Скорсезе предпочитал не раскрывать перед остальными содержание их дискуссий. Одному репортеру, посетившему съемочную площадку, Скорсезе сказал так: «Между мной и Бобби все строго лично. Боб говорит со мной приватно. Ему требуется много времени. Нам всем требуется время…» В такие моменты становилось ясно, что Скорсезе и Де Ниро на съемках словно существуют только друг для друга. Де Ниро

«забирает» на себя режиссера целиком бесконечными вопросами, а Скорсезе, в свою очередь, отдает Де Ниро все свое внимание.

В одной из сцен фильма Джимми Дойл впадает в пьяное бешенство в ночном клубе. Де Ниро и в самом деле принял несколько рюмок, чтобы быть «готовым» к роли. Прежде чем Скорсезе крикнул: «Начали!» — Де Ниро вытянул руки в стороны и закрутился вокруг своей оси на цыпочках, как волчок, — эту технику он уже использовал в фильме «Бей в барабан медленно», чтобы почувствовать дурноту. Когда камеру запустили, Де Ниро перестал вращаться и пьяно зашатался по сцене ночного клуба… Когда сцену отсняли, группа зааплодировала. Скорсезе был просто в восторге, но Де Ниро накинулся на него и стал быстро говорить что-то свистящим шепотом. Скорсезе прервал аплодисменты и заявил, что они будут снимать еще один дубль.

Де Ниро не может играть в вакууме; ему нужны рядом другие актеры. Он часто провоцирует своих партнеров. Это может их бесить, но зато сам Де Ниро получает от них требуемую реакцию. Джон Катлер хорошо изучил эту манеру Де Ниро. Катлер снимался в роли пианиста, который по фильму задирается с Джимми Дойлом. Наблюдая со стороны за сценой, Катлер непроизвольно состроил сердитую рожу. Де Ниро, великий наблюдатель, заметил это краем глаза. Он отозвал Катлера в сторонку со словами: «Джон, этот парень — пианист, а не актер. Ты бы не смог вернуться и поддержать меня в этой сцене? А то я из этого парня не могу выжать ничего путного».

Катлер наблюдал за Де Ниро с близкого расстояния еще на съемках картины «Бей в барабан медленно». Уже там он отметил много любопытного в этом человеке.

«Сперва я смотрел на Боба не в камеру, а стоя в сторонке, — делился он в интервью «Нью-Йорк таймс». — Де Ниро казался совершенно невыразительным. Позже, в той сцене, где он утомленно сидит на своей кровати, не в силах даже натянуть штаны, я снова поглядел на него, но теперь уже в объектив. И я сделал поразительное открытие. Если я смотрел на Де Ниро невооруженным глазом, он не представлял собой ничего значительного и выглядел довольно скучно. Но стоило мне приникнуть к камере, как я видел перед собой гения кино. Линза делала из него блестящего персонажа. Да, он чертовски фотогеничен, камера его любит…»

Катлер указал здесь на важный секрет успеха Де Ниро на экране. Так же, как в случае с Гэри Купером, Кэтрин Хэпберн или Марлен Дитрих, камера делает из него чудо на экране. Мастерство его исполнения становится под объективом камеры блистательным, и даже такие малоприятные персонажи, как

Трэвис Бикл или Джимми Дойл, оказываются в его трактовке притягательными. По мнению Катлера, эта фотогеничность в любую эпоху сделала бы Де Ниро звездой.

«Поразительно, сколько времени он проводит в кадре без слов, — добавляет Катлер. — Бобби — этакий тихий актер, молчун. Он мог бы стать звездой и в немом кино».

Конечно, подготовка Де Ниро к исполнению роли Трэвиса Бикла состояла не только в поглощении изрядных доз виски и вращении на цыпочках. Он провел много часов с ветераном свинга Джорджи Оулдом, который обучал его некоторым тонкостям игры на саксофоне. Даже Оулд ощущал при этом некоторое давление, которое происходило от ненасытной жажды его ученика узнать побольше. Оулд возглавлял свой собственный джаз-бэнд, играл с такими музыкантами, как Каунт Бэйси, Бенни Гудмен, Арти Шоу и Бенни Берриган. Но столь сосредоточенных и упорных людей, как Де Ниро, он не встречал. Однажды Оулд назвал его «занозой в заднице» из-за беспрестанных вопросов, которыми Де Ниро засыпал его, но в то же время он, несомненно, любил своего ученика.

«Просто невозможно поверить, чтобы человек так учился, — говорил Оулд в интервью «Нью-Йорк таймс». — Я показываю ему кое-что в пятницу — довольно трудные пассажи, — а наутро в понедельник этот щучий сын уже делает все одной левой. Он скрывался где-нибудь в укромном уголке и репетировал до полуночи. Малыш здорово выучился играть на саксе, причем освоил все за три месяца!»

Для Де Ниро это опять же было своего рода средством «доказать свое право» на роль Дойля. Хотя ни единой ноты, сыгранной им, на звукозаписи в конечном счете не появилось — играл Оулд, — но знание игры на саксофоне позволило Де Ниро по крайней мере понять природу мастерства музыканта.

«Моя работа состоит в том, чтобы создать у зрителя ощущение, что это я играю, — делился он с читателями «Тайме». — На самом деле перед камерой я играю ту же самую вещь, что и Оулд за кадром. И мне нужно синхронизировать мою игру с игрой Джорджи. Мне потребовалось некоторое время, чтобы обучиться. Я не знаю нотной грамоты, но у меня есть слух, и Джорджи учил меня играть со слуха. Я научился дуть в мундштук и дышать так же, как это делает Джорджи».

Новые навыки, приобретенные актером, естественно, льстили его самолюбию, и он с гордостью показывал мозоль на большом пальце, которую заработал, пока учился играть, как Джорджи Оулд. Через несколько месяцев, когда работа над фильмом была уже позади, Де Ниро предлагал журналистам — и даже не совсем

в качестве красивого жеста — послушать в его исполнении композицию «Нежность». Впрочем, никто не принял его предложения…

Но проблемы фильма «Нью-Йорк, Нью-Йорк» не заканчивались на отсутствии сценария и раскручивающемся бюджете (окончательная сумма расходов составила свыше 9 миллионов долларов, на 2 миллиона больше первоначальной сметы), и картина была завершена на семь недель позже запланированного срока. Пошли слухи об употреблении кокаина на съемочной площадке и сплетни о завязавшемся между Минелли и Скорсезе романе. Беременная жена Скорсезе, Джулия Камерон, постоянно находилась на съемочной площадке, и ее отношения с группой были весьма натянутыми. Впоследствии именно употребление мужем наркотиков и связь с Минелли Джулия Камерон назвала в числе причин, заставивших ее развестись.

Съемки затягивались, актеры становились все более нервными и раздражительными. Де Ниро и Минелли в один момент накалились настолько, что пострадали физически.

«У нас с Лайзой была сцена в машине, когда нам надо было драться, — вспоминает Де Ниро. — Мне подумалось, что выйдет здорово, если моя голова станет вроде как колотиться о потолок салона, и еще — если я как бы случайно стукнусь рукой. Я не потерял над собой контроля, нет, просто слегка переусердствовал, это бывает. Лайза тоже слегка ушиблась, а я разбил руку. Но ведь нам надо было что-то попробовать! И не всегда можно предсказать заранее, чем кончится новая задумка».

Несколько лет спустя, во время съемок фильма «Пробуждения», друг Де Ниро и партнер по съемкам Робин Уильямс окажется в том же положении, что и Лайза Минелли. На сей раз Де Ниро закончит эту сорванную сцену со сломанным носом.

Что происходило с картиной «Нью-Йорк, Нью-Йорк», отлично можно проиллюстрировать на примере музыкального номера внутри фильма под названием «Счастливый конец». Эта сцена, музыкальная фантазия, обошлась в 350 тысяч долларов и заняла десять дней съемок. Скорсезе снимал эту сцену первой, и она ему очень нравилась как парафраз старых добрых мюзиклов MGM. За две недели до подписания фильма «в свет» Скорсезе стал монтировать четырехчасовую ленту, вырезая все что можно. Он признается, что тут вкус ему изменил. Он выкинул номер «Счастливый конец», чтобы довести фильм до коммерчески приемлемых 153 минут (в версии европейского проката фильм шел еще меньше — 136 минут), но результат был неудачен. По

иронии судьбы, когда в 1981 году вышла новая версия фильма на 163 минуты, сцена с музыкальным номером была возвращена, и именно она получила самое большое одобрение.

«Нью-Йорк, Нью-Йорк» был не единственной картиной в тот период, где Де Ниро сталкивался с проблемами. Фильм «XX век», сделанный два года назад, все еще не был показан в Америке. Версию, продемонстрированную в Каннах (на пять с лишним часов), американские дистрибьютеры из «Парамаунта» не одобрили. У них был контракт на съемку фильма продолжительностью три часа пятнадцать минут. Продюсер Альберт Гримальди представил «Парамаунту» ленту, порезав ее без согласия Бертолуччи. Режиссер не принял такой версии и выпустил параллельно свой вариант монтажа — на четыре часа пять минут, премьера которого состоялась в 1977 году на Нью-Йоркском кинофестивале. Впрочем, не важно, сколько тут было замешано «распорядителей» или сколько вышло версий, фильм все равно был невероятно скучен и мог принести Де Ниро лишь самые худшие отклики за всю его карьеру.

В Каннах Де Ниро признался европейским репортерам, что живет в «любопытной» части Лос-Анджелеса. Любопытно было не только это. На юге Франции, в поместье Бель-Эр, Де Ниро вращался в самых высоких кругах и, кажется, вовсе не собирался поддерживать свой имидж трудяги и «синего воротничка», который сложился и культивировался в прессе.

В Бель-Эр Де Ниро и Дайан Эбботт были на положении хозяев дома и по уик-эндам собирали изысканное общество. Среди гостей были Скорсезе и Джулия Камерон, а также Брайан Де Пальма и Питер Бойль.

Де Ниро был по-настоящему влюблен в свою жену. Один из гостей писал потом в «Нью-Йорк таймс», что актер часто поглаживал жену по спине или по бедру, беседуя с гостями, что был «очень внимателен и чуть ли не ревнив»; последнее, однако, вовсе не удивительно для итало-американцев поколения Де Ниро. Хотя актер любил компании, он предпочитал не быть в центре внимания. Его представление о приятном времяпрепровождении состояло в том, чтобы слушать беседу друзей, которые со временем составляли неразлучный кружок. Приятели привыкали к его постоянному молчанию и не удивлялись.

«Чтобы узнать Бобби, требуются годы, — говорит Брайан Де Пальма. — Он очень ярок, но начинаешь это понимать не сразу, а какими-то вспышками прозрения, и то после долгого-долгого знакомства».

Те, кто близко знаком с Робертом Де Ниро, знают, что его

молчание — это средство разговорить других. Он молчит, но внимательно слушает, примечает и складывает «в копилку» различные ухваченные мелкие детали или манеры: материал для своих будущих ролей. Актриса Кэти Макгиннис, игравшая в картине «Нью-Йорк, Нью-Йорк», считает, впрочем, что у знаменитого молчания Де Ниро есть и другие причины.

«Я думаю, что он скрывает нечто, способное ужаснуть, — говорит она. — Я хочу сказать, что он защищается своим молчанием. В нем есть какая-то часть, которую он не хочет показывать, потому что боится ее греховности. Может быть, это у него обычный эгоцентризм, а может быть, и нет».

14. По стране

На съемках «Таксиста» Де Ниро потерял в весе около 14 килограммов и оттого в роли Трэвиса Бикла кажется бледным, изможденным ночным существом, человеком, который скрывается от солнечных лучей, словно вурдалак…

Его целью в начале 1977 года было не столько набрать потерянный вес, сколько вообще войти в форму. Он решил пока не сниматься нигде в ожидании задуманного со Скорсезе фильма про боксера. В свободное от съемок «Нью-Йорк, Нью-Йорк» время он если только не наигрывал на саксофоне, то занимался физическими упражнениями.

У актера имелись и две другие причины для того, чтобы расслабиться. Во-первых, он уже почти три года работал без перерыва и теперь нуждался в отдыхе. Вообще-то он не планировал сделать столько фильмов один за другим, но воспоминания о голодных годах подстегивали его. Он попал в то самое положение, в котором оказываются актеры, решившие сделать перерыв после долгих лет напряженной работы. Они никак не могут поверить, что уже достигли такого положения, когда получили право говорить «нет» на предложение работы. А для Де Ниро отказываться от предложений было теперь не только можно, но и крайне необходимо. Извращенная натура Голливуда такова, что, если актер говорит «нет» в ответ на одно предложение, ему обязательно вскоре предложат лучшую и более выигрышную роль…

Вторая причина была в том, что Де Ниро стал отцом. В январе 1977 года у него родился сын Рафаэль. Несколько странное для американца имя: Де Ниро назвал его так по имени отеля, где они остановились с женой Дайан и где произошло, судя по всему, зачатие. Это дало возможность Шелли Винтерс едко шутить: «Слава Богу, что они не остановились в отеле «Алгонкин» или «Оджибуэй»!»

Де Ниро словно почувствовал, что теперь пришла пора сыграть роль любящего папочки. Однако он весьма скоро убедился, что на сей раз не существует никаких способов заслужить право играть эту роль. Отцовство — не вольный эксперимент, и никакое «исследование» не могло бы подготовить никого, даже Де Ниро, к должному выполнению этой жизненной роли. Тем не менее он гордился сыном, а Рафаэль рос счастливым ребенком.

«Он начал смеяться, когда ему был только месяц!» — сообщил сияющий отец одному репортеру.

Теперь Де Ниро занимал достаточно прочное место в голливудской «табели о рангах», так что вполне мог немного передохнуть. Каждую неделю на стол агенту Де Ниро Гарри Афланду ложилось по дюжине сценариев, присланных продюсерами или режиссерами, которые желали заполучить ставшего «кассовым» Де Ниро в свой проект. Большую часть этих предложений Де Ниро отвергал, он и без того уже был плотно загружен на предстоящие два года. Если бы он соглашался на все предложения, то смог бы, очевидно, увидеть своего Рафаэля, только когда тот уже пойдет в колледж…

Но одному проекту все же удалось прорваться сквозь все заслоны…

В отличие от времен второй мировой войны, за период длившейся почти двадцать пять лет войны во Вьетнаме американский кинематограф не выпускал бравурных ура-патриотических фильмов на эту тему. Можно возразить, что киношникам ничего не оставалось, поскольку о вьетнамской войне круглые сутки говорило телевидение. С другой стороны, эта война не была особенно любима в народе (если так вообще можно говорить о какой-либо войне), и кроме того, Америка ее проигрывала. Продюсеру нужно было быть клиническим идиотом, чтобы предлагать честной американской публике отдать свои кровные пять долларов за просмотр фильма, в котором американские парни оказываются побежденными. Но вот в 1975 году война заканчивается, и настроения американцев начинают меняться. Антивоенное движение успело убедить общественное мнение в ошибочности этой войны, а «Уотергейтское дело» продемонстрировало американцам, что президент Никсон — обманщик и шарлатан; и все это вместе только углубило чувства разочарования у широкой публики. И ближе к концу семидесятых годов, после небольшой паузы, кинематографическая индустрия Америки была готова предоставить зрителям апокалиптическую киноверсию участия их страны в конфликтах в Юго-Восточной Азии.

Майкл Чимино, режиссер, переквалифицировавшийся в сценариста, сделал сценарий картины «Гром и молния», за которую Джефф Бриджес был выдвинут на «Оскара» по категории «Лучший актер второго плана» и таким образом оказался конкурентом Де Ниро.

Теперь Чимино написал сценарий о четырех друзьях из населенного преимущественно поляками металлургического городка в Пенсильвании и о том, какое воздействие оказала вьетнамская война на их судьбы и на жизнь вокруг них. Фильм был назван «Охотник на оленей».

«Мне понравилась эта история и диалоги, — вспоминал позже Де Ниро, объясняя, почему он согласился отставить из-за этой картины другой свой проект. — Сценарий был очень простой и понятный, и мне показалось, что можно принять участие в фильме».

Он еще не дал своего согласия, но проявил по крайней мере интерес. Заручившись этим интересом, Чимино стал пробивать сценарий на студии EMI. Британская кинокомпания делала в то время попытки внедриться в Голливуд с инвестициями в такие фильмы, как триллер Райана О'Нила «Водитель» и «Конвой». Британцы стали испытывать интерес к Де Ниро по одной вполне понятной причине. В отличие от большинства американских звезд, Де Ниро стал «кассовым» уже и для Европы. В тот период во всем Голливуде имелось всего три по-настоящему международных звезды: Роберт Редфорд, Стив Маккуин и Клинт Иствуд. Участие кого-либо из этой троицы могло гарантировать успех фильма в любой точке земного шара. Кроме того, имелась еще дюжина актеров, которые сделали бы картину кассовой в некоторых странах помимо США. Де Ниро котировался именно среди этих вторых, как и восходящая звезда семидесятых годов Аль Пачино.

Майкл Дили, управляющий компании EMI, указал на то обстоятельство, что имя Де Ниро сможет привлечь аудиторию в зарубежных странах гораздо проще, чем, к примеру, Джин Хэкман или Берт Рэйнолдс. Дили также подчеркивал тот факт, что Де Ниро и Аль Пачино стали международными звездами буквально за ночь, тогда как актерам вроде Роберта Редфорда потребовалось для этого много лет.

«Они не кажутся за рубежом такими чужаками, как классические голубоглазые американцы, — говорит он, пытаясь объяснить этот феномен. — Ведь голубоглазые блондины, говорящие в дублированном фильме по-португальски, действительно, создают трудности для правдоподобия… А вот Роберт Де Ниро очень, очень много значит за рубежом…»

Уже почти залучив к себе Де Ниро, Чимино стал выбивать из EMI договор о финансировании фильма. Дили резонно замечал, что, поскольку большая часть действия в фильме будет происходить в Юго-Восточной Азии, у картины появляются хорошие шансы на проникновение на такие труднодоступные тогда кинорынки, как Гонконг, Сингапур, Тайвань и другие страны Востока. Британские кинопромышленники были так вдохновлены этой перспективой, что, не дав высохнуть чернилам на договоре, уже запустили огромную рекламу в «Вариети», изображавшую Де Ниро в солнечных очках, с винтовкой,

присевшего на подножке грузовика.

«Охотник на оленей» был одним из «перьев в веере» фильмов о Вьетнаме, которые находились тогда в производстве или уже готовились к выходу на экраны. Среди других можно назвать «Откровение ваше, солдатики» Фрэнсиса Копполы, где играл партнер Де Ниро по фильму «Бей в барабан медленно» Майкл Мориарти; «Возвращение домой» с Джейн Фонда и Джоном Войтом; «Раскаты грома», сценарий для которого написал Пол Шрейдер, автор «Таксиста». Однако ни один из этих фильмов не произвел на американского кинозрителя такого впечатления, как «Охотник на оленей».

Готовясь к роли, Де Ниро вновь отправился в странствия… На сей раз он направил свои стопы в городки сталеваров — Стюбенвилл и Минго-Джанкшн в штате Огайо.

«Я беседовал со сталеварами, выпивал и закусывал с ними, — говорит Де Ниро. — Я хотел сам стать сталеваром настолько, насколько это вообще возможно. Я был готов даже отработать смену на сталелитейном заводе, но меня не пустили туда… Актерская игра не достаточно уважается сейчас, как настоящее искусство, — продолжает он, анализируя свое ремесло. — Тело актера — словно инструмент, и вам надо научиться играть на этом инструменте. Это точно так же, как учиться играть на фортепиано. Необходимы актерские школы для маленьких, подобно музыкальным школам. Человеку не нужен жизненный опыт, чтобы освоить технику профессии. Сперва появляется техника, а потом, по мере взросления, ты применяешь ее к тому, что начинаешь узнавать… Актеры должны «подставлять» себя окружающему миру, и душа их должна быть увлечена этим без остатка. Рано или поздно вы поймаете идею, как играть то-то и то-то. Заметите некий знак, чувство, ситуацию, которые позже окажутся созвучны той или иной сцене. Я всегда смотрю на все вокруг себя. Важно еще все это обдумать. Иногда я записываю свои мысли. Самое главное — делать это вовремя, даже если занятие кажется вам скучным. Во всяком случае, тогда вы будете уверены, что сделали все возможное для правильного выбора. Иногда я пытаюсь даже вести образ жизни моего персонажа, именно так я построил свое изображение Майкла в «Охотнике за оленями»… Надо всегда обращаться к подобной практике, даже если это кажется утомительным. Если вы так не сделаете, то вы не узнаете вашего персонажа, и игра получится неестественной. Люди считают, что актеры гораздо легкомысленнее относятся к таким вопросам, и отчасти это вина самих актеров, которые не стараются сделать чего-то большего, чем просто сыграть «близко к тексту». А на самом деле актеру надо стать в физическом и

психологическом отношении тем самым человеком, которого надо сыграть».

Хотя он был достаточно развит в вопросах политических и, вероятно, перенял либеральные взгляды своих родителей еще в детстве, Де Ниро никогда не проявлял никакой политической активности. В отличие от множества других звезд он крайне редко позволял использовать свое имя для тех или иных политических целей или ради привлечения предвыборных средств. Исключение составляет программа помощи ветеранам Вьетнама и детям ветеранов. Де Ниро хранит в тайне свои политические пристрастия, как, собственно, и многое другое, но его чувства в отношении войны во Вьетнаме известны. Он был старше призывного возраста, но это не помешало ему в свое время быть против войны.

«Я понимал, что война эта была ошибочной с самого начала, но меня больше всего беспокоило то, что люди, уходящие на эту войну, становились ее жертвами, — так говорил Де Ниро. — Они лишь послужили чьей-то прихоти. Не думаю, что у тех, кто делает политику, есть достаточно мозгов в черепке. Я не уважал их решения и их поступки. И у многих людей было право спрашивать: а зачем мне надо идти на какое-то темное дело и жертвовать ради него своей жизнью? И это приводит в конечном счете к переменам».

Майкл Вронски, персонаж Де Ниро в «Охотнике на оленей», был одним из таких людей, принесенных в жертву. Он отправляется во Вьетнам, чтобы выполнить то, что он считает своим долгом перед страной, которая принесла добро ему и его семье. И его разочарование в своей стране оказывается столь болезненно, что возвращается он другим человеком, с глубоко больной душой. Де Ниро прочувствовал этот материал, и оттого его игра оставляет ощущение невероятной силы. Не склонный хвалить себя самого, Де Ниро тем не менее признавал позже, что его роль в «Охотнике на оленей», пожалуй, самая лучшая из всех сыгранных им.

В фильме кроме Де Ниро участвовали Кристофер Уокен, Джон Сэвидж, Джон Казале, Мерил Стрип и Чак Аспегрен. Джон Казале, который был обручен со Стрип, страдал от летальной формы рака. Студия хотела исключить Казале из списка исполнителей, но Чимино настоял, чтобы его оставили. Он перестроил график съемок таким образом, с согласия Казале и Стрип, чтобы суметь заснять все их сцены прежде других. Казале сумел сняться во всех своих сценах, но умер еще до того, как фильм был закончен…

Сцены в джунглях Вьетнама и в Сайгоне снимались в

Таиланде. В боевых эпизодах Де Ниро и его партнеры желали делать все сами, но в результате чуть не погибли. В одном эпизоде Де Ниро в роли Майкла и Джон Сэвидж в роли Стивена должны прыгать с вертолета, который подлетает к мосту. Камера находится так близко от них, что подставить дублера-каскадера невозможно. Им надо некоторое время держаться за опорные полозья летящего вертолета, а потом падать с высоты примерно десяти метров в реку Квай. Координатор трюков Бадди Ван Хорн режиссировал подобные штуки множество раз в своей жизни, но актеры стояли на своем — делать трюк они будут сами. Они сделали за два дня больше дюжины дублей, из которых один чуть не привел их к гибели.

«Дело в том, что пилот вертолета не хотел лететь слишком низко, потому что с двух сторон там были скалы, а между ними узкая расщелина, на дне которой протекала река, — вспоминает Де Ниро. — И полозья под вертолетом зацепили за веревочный подвесной мостик, а пилот, не подозревая о том, поднял весь мостик, пока мы болтались в воздухе. Это было опасно. Я глянул вниз и крикнул: прыгай! Мы оба прыгнули, а когда выплыли на поверхность, мне показалось, что вертолет падает прямо на нас сверху. Такое в кино бывает, и всегда приходится быть очень-очень осторожным. Никто ведь заранее не планирует несчастных случаев, а потом на ленте все это вовсе не выглядит как нечто особенное… Или, более того, этот кусок потом вообще не используется в фильме. Ты можешь погибнуть на таком трюке, а люди будут глядеть на экран и даже не предполагать, что там было так опасно…»

Слова Де Ниро были в известном смысле пророческими: через пять лет актер Вик Морроу и двое детей погибнут во время вертолетного трюка при съемках фильма «Сумеречная страна: кино».

Самый противоречивый эпизод в «Охотнике на оленей», когда Де Ниро в роли Майкла и Уокен в роли Ника попадают в плен к вьетконговцам и вынуждены играть в «русскую рулетку» перед своими врагами, которые делают на них ставки… За этот эпизод фильм подвергался критике, потому что не существовало документальных свидетельств о подобной нечеловеческой жестокости — ни со стороны вьетнамцев, ни со стороны американцев. Кроме того, его критиковали за то, что эпизоду пленения героев предшествует битва, напоминающая по всем признакам бойню, устроенную в 1966 году при Май Лай, но не вьетконговцами, как в фильме, а американцами. Режиссер Чимино пытался защищаться по обоим пунктам.

«Думаю, что каждый, кто изучал войну или был на ней,

согласится, что на войне случается все, что только можно себе вообразить, — замечает по этому поводу Чимино, словно в попытке самоуспокоения. — Фильм не совсем реалистический — он скорее сюрреалистический. Городок сталеваров, который мы в фильме называем Клэртон, снимался в восьми разных городах из четырех штатов. Вы этого города нигде не найдете — его не существует в природе. И время там сжато. Пытаясь вместить весь опыт войны в один фильм, я должен был прибегать к приемам, далеким от буквализма. И использовал события в Май Лай в 1966 году и падение Сайгона в 1975 скорее как образцы, а не как факты. И если вы нападаете на фильм за его фактическую сторону, вы боретесь с фантомом, поскольку никто не пытался в нем достичь буквального следования фактам».

Де Ниро защищал позицию своего режиссера, но до определенной черты.

«Эпизод с «русской рулеткой» — это метафора, — замечает актер. — Люди говорят, что такого не было, но зато это здорово действует. Это шокирует людей гораздо больше, чем если бы им просто показали еще один бой. Так что они увидели метафору, и, на мой взгляд, она вполне осмысленна. Она вполне подходит».

Но на самом деле Де Ниро не очень-то нравилось во время съемок, что вьетконговцы ставят деньги на кон, наблюдая мучения своих пленников. Он всерьез поспорил с режиссером, но Чимино победил.

«Я читал книги о вьетнамской войне, — замечает Де Ниро, — и там от американских солдат в плену всегда требовали только признать, что они не правы, признать себя агрессорами во Вьетнаме. О деньгах речи не было. Речь шла об идеях. Не то чтобы Чимино на мои слова сказал: нет, я не согласен. Я думаю, он просто считал, что ставка на деньги будет в стиле всей картины. Вообще работа режиссера — сложная штука, критиковать — всегда легко. А в сайгонских сценах — другое дело, тут уж, конечно, ожидаешь увидеть взяточничество, коррупцию и все такое. Но в северовьетнамских тюрьмах, там было иначе. Вам могли просто подсунуть какой-то документ и предложить подписаться под признанием в своих ошибках или просто сказать: дескать, да, я был не прав, что пришел сюда воевать. Что-нибудь в этом духе, мне кажется, было бы вернее. Это очень приподняло бы картину».

Споры о нравственном отношении Чимино к истории своей страны можно вести еще долго, однако ясно, что Де Ниро и его партнер по эпизоду с «русской рулеткой» Уокен выдержали непростое испытание. Они снимались, сидя в бамбуковых клетях, сработанных на реке Квай, находясь по плечи в воде.

«Все было совершенно реальным, — вспоминает Уокен. — Это было чертовски неприятно, и нам пришлось долго снимать эпизод. Мы были связаны. Вокруг кишели настоящие москиты. Настоящие крысы».

Хотя до того он снялся уже в дюжине фильмов, именно с «Охотника на оленей» началась карьера Уокена как звезды. Он уже был сложившимся, опытным театральным актером, но шутил, что на экране выглядит, как Бланш Дюбуа из пьесы «Трамвай «Желание».

«В фильмах мне приходится уповать на доброту чужих людей», — сказал он в интервью «Нью-Йорк таймс».

Одним из этих «чужих людей» оказался Де Ниро. Уокен давно уже с интересом следил за его киноролями и, работая над образом Ника, многое почерпнул у Де Ниро.

«По фильму наши герои знакомы около двадцати лет, между ними крепкая дружба. И я думаю, мои дружеские чувства к Де Ниро тоже помогают создать ощущение теплоты между нашими героями», — говорит Уокен.

Именно Де Ниро решил использовать собственный актерский прием для того, чтобы вызвать у Уокена нужную реакцию во время съемки эпизода с испытанием «русской рулеткой». Его герой сначала отказывается брать револьвер, когда их заставляют сыграть в эту игру. Де Ниро предложил режиссеру, чтобы один из вьетнамских охранников ударил Уокена, так чтобы бедняга Уокен не подозревал о том, что должно случиться…

«Это был один из самых трудных для меня моментов в фильме, где я каждый раз выходил на площадку, думая про себя: хотел бы я знать, что мне теперь делать? — признавался позже Уокен. — Но когда тебя кто-то стегает, тут уже не до мыслей, не до придумывания своей реакции, и все получается само собой…»

И Уокен продолжает:

«Де Ниро — самый щедрый актер из всех, с кем я работал. В сцене почти в самом конце фильма я, к примеру, захожу в игральный зал и должен подобрать пистолет и приставить к своему виску. И Де Ниро показал мне, как это надо сделать. У меня вышел очень удачный кадр в фильме, и я должен сознаться, что он, в сущности, украден…»

15. Фантом

Любопытная история приключилась в одном из городов, где происходили съемки «Охотника на оленей». Группа студентов собралась в фойе отеля «Холидей Инн» в Питтсбурге в перерыве конференции на тему «Как найти работу на каникулах». Они толпились в вестибюле, когда из лифта вышел Де Ниро — ярчайшая звезда Голливуда! — и стал проталкиваться сквозь взбудораженную толпу. Он так и вышел наружу, никем не узнанный.

Этот случай, описанный в журнале «Тайм» летом 1977 года, показался обозревателю настолько удивительным, что он окрестил Де Ниро «фантомом кино». В этой заметке, посвященной Де Ниро, было вскользь и очень деликатно отмечено, что, если бы, дескать, в том фойе появился Редфорд, Пачино, Хоффман или даже Брандо, среди студентов начался бы настоящий переполох; казалось бы, именно им Де Ниро должен быть близок, и тем не менее они его не узнали…

Однако это вовсе не удивительно. Де Ниро не обладает той внешней броскостью, которой блистают Аль Пачино, Роберт Редфорд или Дастин Хоффман. Его черты скорее просто интересны, чем красивы или ярки. Он выглядит как самый обычный представитель среднего класса американцев, как один из тех, кто ходит по улицам в великом множестве. Его лицо — это «tabula rasa», «чистый лист», на котором актер волен изображать черты своих знаменитых киноперсонажей. Брюс Пирсон, Джонни Бой, Вито Корлеоне, Джимми Дойл, Майкл Вронски — все они выглядят совершенно по-разному. Их объединяет лишь то, что все они вылеплены из одной и той же внешне неприметной «глины», которая под светом юпитеров и под глазком камеры приобретает необыкновенные одухотворенные свойства. Но без камеры, как точно указывал Джон Катлер, вы ничего не увидите. По этому поводу обозреватель «Тайм» заметил однажды, что Де Ниро нет нужды избегать публики, ибо публика его, как правило, не узнает. Не существовало такого понятия, как «тип Роберта Де Ниро», в отличие от понятий «тип Роберта Редфорда» или «тип Аль Пачино».

Даже партнеры по съемкам признаются, что им не доводилось видеть настоящего, реального Роберта Де Ниро. Когда снимался «Таксист», Майкл Мориарти оказался в одном кафе в Манхэттене, где снималась сцена с Де Ниро. Один из членов съемочной группы, который помнил, что Мориарти играл с Де Ниро в фильме «Бей в барабан медленно», подошел к нему и

осведомился, не желает ли тот подойти и поздороваться с Де Ниро.

В ответ Мориарти сказал:

— Нет, дружище, не хлопочи. Я этого парня знать не знаю. Я знавал в свое время Брюса Пирсона. Но я не знаю ни Боба Де Ниро, ни Трэвиса Бикла.

Де Ниро был теперь актером, чьи гонорары исчислялись семизначными суммами. Он мог отвергнуть предложение с гонораром в миллионы долларов, не дрогнув ни единым мускулом на лице. Он стал полностью независим финансово и мог браться только за то, что душа пожелает. Но его по-прежнему снедало беспокойство. В интервью журналу «Тайм» он признался, что постоянно боится выйти за черту. Его сжигало пламя озлобления и неудовлетворенности. Возможно, совершенно спокойная и безмятежная жизнь могла бы притушить этот огонь…

«Знаете, о чем я все время думаю? — спрашивал Де Ниро корреспондентку «Тайма» Джин Валели. — О Нерешении. В жизни у каждого есть альтернативы. Я думаю о Виновности. Я размышляю, отчего люди чувствуют себя виновными в таких вещах, с которыми они ничего не могут поделать. Если я по слабости совершаю что-нибудь, я чувствую вину. Если что-то получается плохо, я чувствую вину. Если что-то получается хорошо, я снова чувствую вину…»

Это довольно экспансивное заявление включает некоторые признаки рефлексии, которые раньше Де Ниро ни за что не стал бы раскрывать перед публикой. Такие высказывания можно было бы скорее приписать Скорсезе, для которого характерна увлеченность темами греха, вины и искупления. Возможно, сотрудничество со Скорсезе начало оказывать на Де Ниро влияние. И возможно, когда он говорит «вина», он имеет в виду гнев и озлобление. Возможно, он наконец начинает отдавать себе отчет о причинах своих детских переживаний. Что он имеет в виду, когда говорит о вещах, с которыми ничего нельзя поделать? Может быть, именно развод родителей, неизлитая горечь или злоба и есть то «нечто», которое, по мнению Кэти Макгиннис, является причиной его молчания в прессе?

Пусть он мог теперь легко бросаться миллионными гонорарами, но оставалось нечто, что до сих пор ускользало от Де Ниро. Он по-прежнему хотел получить «Оскара» в номинации «Лучший актер». Публично он недвусмысленно давал понять, что ему совершенно безразличны всякие награды, если верить его заявлениям по поводу получения первого «Оскара» за лучшее исполнение главной роли… Но кто знает, что он мог ощущать в глубине души? Его ближайший соратник и друг, Мартин

Скорсезе, несколько раз незаслуженно обойденный этим престижным призом, не делает тайны из того факта, что больше всего на свете хотел бы получить «Оскара» как лучший режиссер. Испытывал ли Де Ниро подобные чувства, трудно сказать. Одно только можно констатировать — наилучший шанс для победы появился у него после исполнения роли, которую он сам считает лучшей в своей карьере: в «Охотнике на оленей».

В 1979 году возникло своего рода соревнование между «Охотником на оленей» и другим фильмом про Вьетнам — «Возвращение домой». В фильме Хэла Эшли в главных ролях выступали Джейн Фонда и Джон Войт, и посвящен он был житейским испытаниям, выпавшим на долю вернувшихся с войны ветеранов. Мнения членов Киноакадемии разделились точно так же, как разделились мнения зрительской аудитории. Многие считали, что «Охотник на оленей» слишком противоречив и играет с истиной в кошки-мышки; а другие сознавали, что «Возвращение домой» представляет слишком идеализированную картину жизни ветеранов Вьетнама.

Создатели фильма «Охотник на оленей» пригласили Аллана Карра, бывшего менеджера «Энн-Маргрет», того самого продюсера, который смог сделать из картины «Грим» кассовый хит с выручкой в 100 миллионов долларов. Карр решил организовать премьеру «Охотника на оленей» только в Нью-Йорке и Лос-Анджелесе в течение одной недели в декабре 1978 года. Смысл тут был только в том, чтобы удостовериться, что фильм пройдет отбор на выдвижение в Киноакадемии и на призы нью-йоркских и лос-анджелесских критиков. Затем фильм будет изъят из проката вплоть до февраля 1979 года.

В Нью-Йорке состоялось только восемь сеансов, для 500 зрителей каждый. Шумиха вокруг фильма была феноменальной, и, как и предсказывал Карр, фильм стал чрезвычайно модным в светских кругах. Продюсеры надеялись, что к февралю картина уже будет осыпана золотым дождем из «Оскаров», что приведет толпы зрителей к кассам. Обычно именно кассовый успех инициирует присуждение «Оскаров»; в данном случае продюсеры решили пойти прямо противоположным путем.

Де Ниро принимал во всей этой суматохе весьма незначительное участие. Было всего несколько интервью в прессе и еще меньше появлений на телеэкране. В начале 1979 года у него появились более существенные причины для беспокойства, чем завоевание второго «Оскара».

В марте он объявил, что их трехлетний брак с Дайан Эбботт распался. Они поженились в 1976-м, однако до того несколько лет жили вместе. Они представляли собой прекрасную пару, пока

оба карабкались по лестнице успеха, но жить на положении звезды экрана и супруги звезды им оказалось не под силу.

«Наверное, я бы мог быть довольно счастлив, не будь этой славы, — с горечью говорил расстроенный Де Ниро репортерам. — Наверное, я бы стал со временем обычным парнем, вел бы обыкновенную жизнь, и ничто бы не мешало моему браку».

Де Ниро и его супруга вели семейную жизнь не вполне обычную, даже после того, как официально поженились в 1976 году. Они продолжали сохранять разные дома, и временами каждый из них жил своей жизнью. Они могли какое-то время быть каждый сам по себе, а потом снова соединяться как ни в чем не бывало.

Когда наконец произошел окончательный разрыв, Дайан осталась в Лос-Анджелесе с двухлетним сыном Рафаэлем и старшей дочерью Дриной. Она продолжала делать свою карьеру совершенно независимо от супруга. Де Ниро вернулся в Нью-Йорк. Но они остались друзьями и постоянно поддерживали контакты между собой.

«Я страшно тоскую по Ди и по детям», — говорил Де Ниро, который не мог не понимать, что его дети попадают точно в такое же положение, как и он сам в детстве, когда отец оставил их с матерью. Есть афоризм: «Кто не учится у истории, обречен ее повторять», и Де Ниро, похоже, принес свой брак в жертву своему искусству, точно так же, как лет тридцать назад это сделал его отец.

«Я постоянно думаю о них, — говорил актер о своей семье. — Я хотел бы близко общаться с моими детьми, но из за того, что я работаю и зарабатываю деньги, мне просто невозможно быть с ними».

В каждой истории есть две стороны, и Де Ниро, возможно, уклонялся от более прямодушного ответа, когда указывал на свою загруженность работой как на причину развода. Хелен Лизандрелло, работавшая на подпевках у Бетт Мидлер, Боба Дилана и Элтона Джона, заявляет, что у нее с Де Ниро завязался роман примерно в то же время, как он разошелся с женой.

Позже она изложила свою версию событий фельетонистке из «Нью-Йорк пост» Синди Эдамс.

«Еду я по бульвару Сен-Винсент в Лосе, — рассказывала Лизандрелло, — и тут этот парень меня подсекает. Я еду быстрее, и он едет быстрее. Я притормаживаю, и он притормаживает. Одним словом, прилип ко мне, как банный лист к заднице. Я его знать не знала тогда. Потом он прикладывает руки к груди и кричит мне: «Остановите!» Я останавливаюсь, а он мне говорит:

«Не могли бы мы вместе пообедать?»

Вот так познакомились Хелен Лизандрелло и Роберт Де Ниро. Она утверждает, что к тому времени актер жил отдельно от жены в отеле «Шато Мармон» на бульваре Заката.

«Тем вечером он зашел ко мне домой и вывел в город. Он остался у меня на ночь, мы спали вместе. С того момента мы встречались — либо я приезжала к нему, либо он ко мне».

Лизандрелло также рассказывает, будто Де Ниро говорил ей: «Женщины так и виснут на мне. Именно так у меня и происходит с ними».

«От его обращения другая на моем месте описалась бы, — элегантно выражается Лизандрелло, — но что делать, ему до чертиков нужны скандалы. Из них он словно вытягивает свою актерскую энергию».

Эбботт, вероятно, подобно прочим женам голливудских знаменитостей, предпочитала закрывать глаза на внебрачные экспедиции своего супруга, но до известного предела. И незримая до поры до времени черта явно была пересечена в 1979 году. Связи Де Ниро с Лизандрелло и другими женщинами, которые нахально «повисали» на нем, наконец переполнили чашу терпения его жены.

Итак, пути супругов разошлись. Де Ниро мог тосковать и жалеть о разрыве с детьми, но гораздо дольше и существенней ему пришлось сожалеть о той своей поездочке по бульвару Сен-Винсент… Лизандрелло оказалась цепкой, как репей, и оставалась «висеть», точнее, болтаться на нем еще почти четырнадцать лет…

Но даже без поддержки занятого личными проблемами Де Ниро тактика Аллана Карра дала ожидаемые плоды весной 1979 года. Когда были объявлены номинации по призам Киноакадемии, оказалось, что «Охотник на оленей» вошел в девять номинаций по всем основным категориям. Главный конкурент, картина «Возвращение домой», имела в своем активе восемь номинаций. К ночи награждения у Павильона Дороти Чэндлерс собрались бурлящие толпы демонстрантов из организации «Ветераны Вьетнама против войны» и активистов антивоенного движения «HNWWGA» («Hell No, We Won't Go Away»), тридцать человек из которых были арестованы полицией.

Внутри зала чувства были более умеренными, и к концу торжественного вечера призы были поделены между двумя фильмами. «Охотник на оленей» получил пять «Оскаров», включая призы за лучшую картину, лучшего режиссера и лучшего актера второго плана. Фильм «Возвращение домой» получил три приза, из них два главных актерских — для Джейн Фонда и

Войта.

Утешением для Де Ниро стала в эту ночь похвальная речь Майкла Чимино: «Я хочу обнять Роберта Де Ниро за его преданность и достоинство души», — сказал он, принимая награду как лучший режиссер. А еще через несколько минут Чимино вновь вышел на сцену, чтобы принять «Оскара» «За лучшую картину», отбив у «Возвращения домой», таким образом, еще один крупный приз. По иронии судьбы, человек, который вручал «Оскара», был абсолютно безразличен, кому он достанется, — это был тяжело больной Джон Уэйн, умерший от рака чуть позже в том же году.

И снова Де Ниро не было в зале. Хотя он и желал быть подальше от глаз публики, но присутствовать на присуждении «Оскаров» ему очень хотелось. Он обратился к жюри с просьбой, чтобы ему разрешили дожидаться объявления не в зале, вместе с остальными номинантами, где у всех нервы накаляются добела, а за кулисами. Однако по правилам Киноакадемии это не допускается, ему отказали, и Де Ниро наконец решил остаться дома в Нью-Йорке.

Второй раз за три года Де Ниро упустил приз, которого вполне заслуживал. Интересно, сожалел ли он о своих пренебрежительных комментариях по поводу первого раза? Американская Киноакадемия, несмотря на преклонный возраст своих членов, имеет отличную память… Конечно, о степени соответствия награжденных «Оскаром» их действительным достижениям знали в общем-то все, но тем не менее выступление Де Ниро в прессе по этому поводу было вряд ли дипломатичным…

Де Ниро в глазах публики был разбит и уничтожен вследствие своего развода, но на самом деле это событие вряд ли стало для него сюрпризом. Он ведь частенько, не прельщаясь семейным образом жизни, жил в отелях, вроде «Шато Мармон». Еще со времен своего детства в Гринвич Виллидж он сам решал, как ему быть и что делать, и не уступал этих прав никому. Он заявляет, что ему необходимо собственное пространство и каждый, кто пожелает жить с ним, должен приспособиться к этому. Это слишком большое требование для любой женщины, и уж наверняка условие это оказалось неприемлемым для Дайан Эбботт.

Однако распад семьи никоим образом не умерил его аппетита к работе. В апреле 1979 года он снова ищет убежища в пентхаусе отеля «Шато Мармон». Он готовится к фильму, который даст ему «роль его жизни». Через два года его имя снова окажется в списке претендентов на «Оскара»; на сей раз он приедет на

церемонию, и никто не откажет ему в том, что он заслужил по праву…

16. Бык из Бронкса

Почти с первых шагов в Голливуде Де Ниро стремился к тому, чтобы из обыкновенного актера по найму превратиться в главного мастера и исполнителя. Этот путь, приведший в конечном счете к созданию его собственной кинокомпании «ТрайБеКа» и к работе в качестве режиссера в фильме «Бронкская история», начался в 1974 году.

Он произвел уже потрясающее впечатление игрой в «Злых улицах» и вскоре должен был получить свой первый «Оскар» за фильм «Крестный отец II». Мартин Скорсезе уже работал в это время над своим первым большим фильмом в Голливуде «Алиса здесь больше не живет». Де Ниро же достиг той ступени карьеры, о которой мечтает всякий актер: теперь он мог выбирать себе работу, а не работа выбирала его, как раньше. И первое, что он выбрал, — это продолжение работы со Скорсезе.

Де Ниро посетил Скорсезе на съемках «Алисы…» и дал ему посмотреть книгу, которую ему прислали, когда он работал на Сицилии в «Крестном отце». Это была автобиография профессионального боксера Джейка Ла Мотта, и называлась она «Бешеный бык».

Многие готовы спорить, что в своем весе Ла Мотта был одним из величайших боксеров, которые выходили когда-либо на ринг. Его бои оказывались в тени, ведь на переднем плане всегда были громкие поединки тяжеловесов, а в сороковые годы чемпионом мира в тяжелом весе был Джо Луис.

Но все же для своего времени Ла Мотта был фигурой поразительной. Он вел себя неукротимо по обе стороны канатов, на ринге и вне его, тактика его базировалась на простой мощи кулаков и на способности выдержать более крутое избиение, чем противник. Он спутался с темными людьми из уголовного мира, чтобы как-нибудь заполучить титул, и заработал его в 1949 году, однако связь с криминальным миром стала началом его конца. Отсидев срок в тюрьме, Ла Мотта превратился в вымученную пародию на самого себя, зарабатывая на жизнь декламацией Шекспира в ночных клубах (!). В автобиографии, написанной при участии Пита Сэвиджа и Джозефа Картера, он явно старается оправдать различные противоречивые моменты своей жизни.

Тем не менее книга эта произвела на Де Ниро впечатление, и он решил, что тут есть материал для фильма.

«Мне с самого начала понравилась книга, там было несколько хороших сцен, — вспоминал Де Ниро. — А в хорошей сцене есть и драматизм, и ирония, и юмор, и нечто важное для человека,

важное в том смысле, как это понимаем мы с Марти. Это может быть ситуация или моментальный портрет персонажа. Нечто неожиданное. И ты говоришь себе: это хорошая сцена. Ты еще такой сцены не видел. И ты хочешь ее сыграть. Или же ты видел подобные сцены, но не в таком варианте, как здесь. И ты воображаешь себе, как по-особому она может быть сыграна. А потом — это ужасно, но приходится привязывать эту сцену к остальной части фильма или сюжета».

Любопытно, что Де Ниро сводит триумфы и страдания Джейка Ла Мотта к «нескольким хорошим сценам». И опять-таки мы видим тут образчик его всепобеждающей сосредоточенности. Ему отнюдь не так уж важен сам Ла Мотта как реальный человек. И когда Де Ниро говорит о «нескольких сценах», это означает, что он увидел в них возможность излить, показать собственные гнев или отчаяние, а не его сочувственное понимание Ла Мотта.

Но несмотря на заверения Де Ниро о нескольких хороших сценах и о том, что Ла Мотта — прелюбопытный типаж, Скорсезе не разглядел в этой книге основы для фильма. Он не был болельщиком бокса и часто говаривал, что единственный возможный подход к изображению боя можно видеть в исполнении Бастера Китона[6]. Так, в фильме «Дворецкий идет в бой» Китон выходит на ринг, затем хватает табурет за ножку и грохает им по голове своего противника…

Итак, друзья разошлись во мнениях по поводу «Бешеного быка». Но с течением времени Де Ниро приобретал все большее и большее влияние на Скорсезе. Он не оставлял мысли сделать из «Бешеного быка» фильм, режиссером которого должен стать Скорсезе. Им предлагали несколько сценариев, но они не слишком нравились ни Де Ниро, ни Скорсезе. И через четыре года после своей первой попытки Де Ниро снова обратился с тем же запросом к Скорсезе, который, однако, был в ту пору не в лучшей физической, эмоциональной и профессиональной форме. Де Ниро, очевидно, разглядел в «Бешеном быке» такой энергетический потенциал, который мог бы поставить друга на ноги, хотя бы в профессиональном смысле…

А дела у Скорсезе обстояли неважно. Его личная жизнь была разрушена, он развелся с женой, а его последний фильм «Нью-Йорк, Нью-Йорк» критики топтали как могли. Со здоровьем у него тоже были нелады. Хроническая астма, которая мучила его с детства, теперь свалила его на койку лос-анджелесской больницы. В сентябрьский выходной 1978 года Де Ниро приехал навестить его в госпитале. Он был в курсе скверного самочувствия Скорсезе, но все-таки снова затронул тему биографии Ла Мотта.

«Ты знаешь, мы могли бы сделать эту картину, — убеждал Де

Ниро режиссера. — Послушай, серьезно, мы действительно могли бы создать великую вещь! Ты хочешь взяться за нее?»

Де Ниро, вероятно, и не подозревал, что у него появился могущественный союзник. Робби Робертсон, глава рок-группы «The Band», был близким другом Скорсезе. Они жили в одном доме, когда Скорсезе снимал «Последний вальс», фильм о прощальном концерте «The Band». Они вдвоем колесили по миру, проводя презентации картины на различных фестивалях. Это было, по выражению Робертсона, «довольно жутким занятием», но они выжили, и в процессе этого выживания между ними возникла неразрывная связь.

«Марти, похоже, колебался и все же склонялся в сторону того, чтобы взяться за «Бешеного быка», — рассказывает Робертсон. — Он истощился, заработался и был близок к помешательству. Он жил на пределе и серьезно заболел. Я помню, как я говорил ему насчет «Бешеного быка»: «Давай наконец покончим с этим. Нравится тебе эта вещь? Тебе ведь надо сделать этот фильм? Если не надо, то не делай, конечно. Подумай, сможешь ли ты обойтись в своей жизни без такой картины?..»

И к тому моменту, как Де Ниро, со своей стороны, спросил режиссера о том же самом, Скорсезе уже готов был ответить «да».

«Все рушилось, и мне было очень скверно, — вспоминает Скорсезе. — И к осени 1978 года все как-то сцепилось вместе, и я словно проснулся и сказал себе: вот эта картина, которую я должен сделать, и я сделаю ее так-то и так-то и по таким-то причинам. Я стал понимать, что из себя представляет Джейк Ла Мотта, но лишь после того, как сам приобрел подобный жизненный опыт. Мне повезло, что под рукой оказался этот проект, в котором я мог выразить свое состояние… Перед этим я пару лет вел сумасшедший образ жизни, и это нашло сконцентрированное выражение в «Бешеном быке». Это крутая, жесткая картина, и, наверное, она в большей степени для мужчин, чем для женщин. Не знаю… Я просто сделал то, что считал правильным. Я смог вынести два года сумасшествия и вложить все в этого персонажа и наконец заставить Джейка поглядеть в зеркало и примириться с самим собой».

Скорсезе увидел, вероятно, с подачи Де Ниро, настоящий смысл книги Ла Мотта. Ла Мотта — это первородная примитивная сила, которая разрушает себя и все вокруг себя, — ситуация, очевидно, близкая и понятная самому Де Ниро. Ла Мотта видит свет в конце тоннеля и обретает мир с самим собой. Скорсезе многое мог прочесть между строк, впрочем, как и любой на его месте. И он признает, что решил взяться за «Бешеного быка» с желанием использовать эту вещь для собственной

реабилитации, а затем перестать снимать кино в Америке.

Таким образом, мотивы Скорсезе совершенно ясны. А вот с Де Ниро дело обстоит сложнее. Неужели вся штука в «нескольких хороших сценах»? Или он увидел тут возможность «изгнания демонов» из самого себя? Учитывая, что он наткнулся на эту книгу после фильма «Злые улицы», можно предположить, что он увидел в характере Л а Мотта возможность излить собственное озлобление и неудовлетворенность, которые он непрерывно испытывал на протяжении всей своей карьеры. Предназначено ли было этой роли стать окончательным очищением от тяжелого чувства, душившего его, когда каждые год-два у матери появлялся новый сожитель, занимавший место отца?

Каковы бы ни были причины, но Де Ниро опекал этот проект практически на всех стадиях его осуществления. Он «вживлял» идею в Мартина Скорсезе, он помогал отбирать состав исполнителей, он участвовал в написании сценария и даже использовал физическую силу для подстегивания персонала студии… И лишь когда заработали наконец камеры, он утихомирился и отдался на волю режиссера.

В период дискуссий, которые происходили у них со Скорсезе с 1974 по 1978 годы, Де Ниро уже знал, какой именно сюжет он хочет извлечь из «Бешеного быка». Это вовсе не та попытка оправдать собственную жизнь, которая изначально прочитывается в книге. Когда книга попала Де Ниро в руки, он первым делом договорился с Мардиком Мартином, соавтором сценария «Злых улиц», чтобы сделать из автобиографии Л а Мотта сценарий. Изначально проект шел под условным названием «Боец за приз» и должен был появиться на сцене перед тем, как стать фильмом. Скорсезе даже планировал сначала ставить вечером спектакль, а днем делать фильм. На него с разных сторон посыпалось множество советов и предложений, что должно быть и чего не должно быть в сюжете. Мардик Мартин на время отпал и занимался созданием сценария «Бешеного быка» в промежутках между другими проектами. Через полтора года он появился снова, уже с готовым сценарием. Де Ниро этот сценарий не одобрил и сообщил свое мнение и Мардику Мартину, и Скорсезе.

«Что это такое? Что тут происходит? — вопрошал он. — Это ведь вовсе не то, о чем мы договаривались!»

К этому моменту Мартин почувствовал, что этот проект ему поднадоел, и они расстались друзьями. Таким образом, дело создания сценария было передано в руки автора «Таксиста» Пола Шрейдера. Но решение вывести Мардика Мартина из дела было очень болезненным для Скорсезе.

«Мардик Мартин мне как брат, — объясняет он. — Мы

знакомы уже лет двадцать, и все эти годы он был мне очень близок. Он был со мной в решительные минуты, в хорошие времена и в плохие времена. Сценарий «Бешеного быка» мы начали писать во время съемок фильма «Нью-Йорк, Нью-Йорк». И я должен признать, ему пришлось несладко, ведь я не задал ему никакого направления. Я бегал как угорелый, хлопоча насчет сценария для «Нью-Йорка», потому что нам наутро надо было уже снимать то, что написано вечером. Над этим работали все: Эрл Мак Рауч, сценарист, Эрвин Винклер, продюсер, Джулия Камерон, моя вторая жена. Я больше не хотел такого повторять, а тут появился Мардик со сценарием «Бешеного быка», и это был такой ужас, как в «Расёмоне». Он собрал двадцать пять версий событий, потому что персонажи книги еще живут и здравствуют. И я все еще не решил окончательно, буду ли я снимать эту картину».

По словам Шрейдера, ни он, ни Скорсезе особенно не стремились взяться за этот фильм. Это Де Ниро убедил Скорсезе приняться за дело, а потом уже сам Скорсезе вместе с Де Ниро «втащили на борт» и Шрейдера. Скорсезе, однако, признается, что после резкой реакции Де Ниро на сценарий Мардика Мартина он на некоторое время потерял веру в картину.

Шрейдер сделал сценарий, который, хоть был еще местами «непроходимый», все-таки оказался более приемлемым для Де Ниро. Тут, однако, возникли затруднения со студией «Юнайтед Артистс», которая финансировала проект. Студия ощущала неловкость из-за одной сцены ближе к концу фильма, где Ла Мотта попадает в тюрьму за грязное преступление — он набирал в свой ночной клуб в Майами несовершеннолетних девочек… По мнению Шрейдера, эта сцена, напротив, являлась гвоздем всего фильма. Один в своей камере, Ла Мотта начинает онанировать, вспоминая по очереди всех женщин, которые у него в жизни были. Но возбуждение улетучивается, когда ему внезапно приходит в голову, как жестоко он с ними обходился в жизни. Столкнувшись с метафорической, да и вполне буквальной импотенцией, он начинает злиться на свою неумелую руку и в порыве гнева разбивает ее о стену камеры. Шрейдер считал, что эта трехстраничная сценка — одна из лучших, написанных им когда-либо. Однако ни Скорсезе, ни Де Ниро она не понравилась. Шрейдер был удивлен негативной реакцией, особенно со стороны Де Ниро. Еще больше была напугана студия перспективой появления этой «высокоморальной и изящной» сцены. Студия сначала даже готова была согласиться с другой «изысканной» сценой, в которой Ла Мотта обливает свой возбужденный половой член водой со льдом, чтобы сберечь энергию для предстоящего поединка — видимо, так прототип героя и склонен был поступать

в жизни. Но перспектива появления на экране обладателя «Оскара», звездного актера Голливуда, мастурбирующим в тюремной камере, не обрадовала продюсеров.

«Юнайтед Артистс» считала, что эту сцену никоим образом нельзя снимать, не важно, есть она в сценарии или нет. Иначе фильму будет присвоена категория «Х», что неминуемо приведет к отказу крупных прокатчиков от покупки ленты, а значит, картина почти наверняка не сможет быть выпущена. Была назначена встреча Скорсезе, Де Ниро и представителя студии Дэвида Филда на квартире у Скорсезе, на Пятьдесят седьмой улице. Хотя Скорсезе и Де Ниро об этом не подозревали, именно эта встреча стала решающей для судьбы фильма. Они понимали, если Филда не удастся убедить, то «Юнайтед Артистс» отпадет, и картину можно списывать в убытки. После дорогостоящей неудачи с фильмом «Нью-Йорк, Нью-Йорк» акции Скорсезе в Голливуде котировались не особенно высоко. С другой стороны, обладатель «Оскара» Де Ниро был теперь крупной звездой, и его имени в титрах хватило бы для обеспечения кассового успеха. Режиссер имел, конечно, определенную репутацию, но Де Ниро по сравнению с ним был полубогом.

Де Ниро молчал большую часть их встречи, выслушивая соображения Филда. Большинство идей были студией приняты, включая предложение делать фильм черно-белым. Но Скорсезе помнит, как Филд вскользь заметил, что не совсем понимает, как вообще может прийти в голову мысль снимать кино о таком «таракане и говнюке», как этот боксер.

«Он не говнюк», — впервые заговорил Де Ниро.

Тон этого замечания был спокойный и скорее выражал решительность, чем угрозу, но в студии поняли, что Де Ниро настроен бескомпромиссно в отношении этого фильма, его темы и его режиссера. Филд ушел со встречи, согласившись дать Скорсезе и Де Ниро трехнедельный отпуск на острове Св. Мартина, с тем чтобы они в спокойной обстановке переписали сценарий, убрав неприличную сцену.

Скорсезе, представление которого об острове ограничивалось исключительно Манхэттеном, пришел в ужас — для него потерять три недели на Карибах было равнозначно ссылке. Однако Де Ниро убедил его, что побыть немного вдали от возлюбленного Нью-Йорка не так уж страшно. По утрам — завтрак в постель, а потом — серьезная работа.

«Нам нравились некоторые части сценария Шрейдера, — вспоминал Де Ниро. — Но далеко не весь он целиком. Поэтому нам предстояло пройтись почти по каждой сцене. Мы говорили с Марти об этих наплевательских отношениях между людьми, когда

говорят: «мне все равно, что там с ним или с ней», или «если ты любишь человека, ничего у него не спрашивай». Мы считали такие отношения полным говном. Они не учитывали человеческих эмоций. А эмоции есть у всех — исключения редки. Другое дело, что иногда выражение чувств приобретает враждебную форму — я видел множество людей, которые здоровались со мной, благостно улыбаясь, словно пели «Хари Кришна!». Но при этом их единственной целью было умаслить меня и выманить у меня деньги. Что же мы хотели изменить в образе Джейка? Он сам по себе примитивен, однако некоторые его чувства определенно видны. Мне надо было сделать настоящего Джейка Ла Мотта, взять его мозги и пересадить себе в голову. А там, в этих мозгах, было много всякого. Мне нравилось, что Л а Мотта пытается по крайней мере понять себя и свои действия. Но как он это делает? Не станет же он, как профессор в колледже, рассуждать: я поступил так-то и так-то, потому что случилось то-то и то-то… Иногда он пытается заговаривать и подобным образом, но чаще он действует изобретательнее. Он защищает себя, защищает, объясняется, а потом вдруг может у него прорваться: «Ах, какой же я сукин сын!» В принципе я всегда считал, что где-то в чем-то у него сохраняются остатки порядочности…»

К концу третьей недели на Карибах Де Ниро и Скорсезе переделали весь сценарий. Некоторые персонажи исчезли, другие были урезаны, третьи соединены в один… К облегчению студии «Юнайтед Артистс», из сценария исчезла сцена с мастурбацией. Но Скорсезе с Де Ниро не обозначили свое авторство, и на обложке сценария стояли лишь их инициалы. Авторами сценария по-прежнему оставались Пол Шрейдер и Мардик Мартин.

Трудно найти другую такую пару — актера и режиссера, которые бы так тесно сотрудничали, как Де Ниро и Скорсезе.

«Иногда он говорил мне: позволь, я попробую кое-что. И я, доверяя ему, отвечал: валяй, — рассказывал Скорсезе о Де Ниро. — Как правило, мне нравились его выдумки, и мы так и двигались вперед, подталкивая друг друга. И если нам надо было что-то импровизировать или мы оказывались в сложной ситуации, из которой надо выпутываться, я всегда знал, что это человек, который сумеет найти решение в самом актерском действии…»

Отношения Де Ниро со Скорсезе не ограничиваются только творческими вопросами. Де Ниро стал своего рода демоном Скорсезе, роль, которую он не играл ни в чьей другой жизни и которую никто больше не играл в жизни Скорсезе. Они — словно зеркальные отображения, словно орел и решка монеты. И лучшие

работы у обоих получались именно в тандеме. Вместе они составляли величину, гораздо большую, чем просто сумма двух частей, а фильмы, которые они делали отдельно друг от друга, часто кажутся лишь отметинами перерывов в их совместной работе.

«Я думаю, Бобби и Марти — словно два брата, и в Бобби есть нечто, напоминающее Альтер-эго Марти, — говорит Стивен Спилберг, давно знакомый с обоими. — Марти словно позволяет, подталкивает Бобби к безумствам, делает его, так сказать, своим «забойщиком», который может взлететь, упасть, потерять над собой контроль, но все это лишь затем, чтобы сам Марти сохранял над собой контроль. Мне кажется, Бобби — своего рода прекрасное продолжение Марти, он как бы показывает, кем бы *еще* Марти мог быть, если бы не стал режиссером…»

17. Джейк и Вики

Помимо самого Джейка Ла Мотта в «Бешеном быке» есть две другие ключевые роли: Джой — брат Джейка, и Вики — вторая жена Ла Мотта. Джой, как персонаж, «слеплен» из двух людей — самого Джоя и друга детства Джейка Пита Петрелла, который взял псевдоним «Пит Сэвидж», для написания автобиографии.

Когда стали искать актера на эту роль, Де Ниро вспомнил одного, которого видел как-то раз по ночному каналу телевидения. То был фильм про мафию, называвшийся «Собиратель смертей», но он шел и под другими названиями. Эта мелодрама, сделанная в 1975 году, забывается сразу же после просмотра, за исключением игры Джо Пеши. Де Ниро решил, что Пеши будет хорош в роли Джоя. Проблема состояла в том, что Пеши перестал играть.

«Я ушел из кино в семьдесят пятом году, сразу же после своего первого фильма, — вспоминает Пеши. — После этого я перепробовал себя на разных работах. Я жил в Лас-Вегасе, был рабочим, потом поехал в Бронкс и открыл ресторанчик вместе с несколькими приятелями. И туда мне вдруг звонит Мартин Скорсезе и приглашает сниматься в «Бешеном быке» — вот так и я попал снова в кино».

Увидев Пеши «живьем», Де Ниро и Скорсезе почувствовали, что он староват, чтобы играть Джоя. Они снова и снова просили его приходить на просмотры и пробы. Со своей стороны, Пеши готов был сыграть при условии, что его роль показала бы его как актера с лучшей стороны. Скорсезе и Де Ниро смотрели и других актеров, но неизменно снова возвращались к мысли о Пеши. Сам же Пеши, который впервые сыграл на сцене еще в пятилетнем возрасте, был достаточно благоразумен, чтобы не питать иллюзий.

«Сперва я не очень-то надеялся, потому что роль брата Джейка была небольшая, и они легко могли найти на нее действующего актера, который нуждается в роли… Я в свое время ушел из этого гадючника, Голливуда, где ты вечно зависишь от чьей-нибудь милости, — рассказывает Пеши. — И вы там доходите до такого состояния, что когда случайно наткнетесь на стену, то кричите: «Извините, пожалуйста!» — на тот случай, если это вдруг окажется не стена, а человек, который может дать вам работу… Я хотел уйти от такой жизни и попасть в нормальное место, где ко мне относились бы как к человеку. Но когда я встретил Мартина и Боба, я понял, что с ними работать — совсем другое дело».

Пока они решали насчет Пеши в роли Джоя, сам Пеши порекомендовал на роль Вики семнадцатилетнюю Кэти Мориарти. Она еще никогда не играла. Когда Пеши привел ее, заместитель режиссера по кадрам Сие Корман была уже на грани безумия. Она пересмотрела около сотни актрис, инспектировала ночные «Плейбой-клубы» и прочие злачные местечки, съездила на курорты Флориды — и все это в безуспешных поисках «девушки мечты» Ла Мотта. Мать Джоди Фостер даже предоставила набор фото своей сексапильной дочери, принимающей разнообразные позы в одном купальнике, в надежде, что Джоди получит роль. Но когда Пеши показал фото Кэти Мориарти, Сие поняла, что нашла искомое.

Кэти Мориарти — одна из семи детей в большой, но очень дружной семье Мориарти, члены которой и до сих пор интересуются делами друг друга. Кэти всегда мечтала стать актрисой, в подражание своей героине Джуди Холлидей.

«Когда мне было шестнадцать лет, я сказала матери, что хочу стать актрисой, — рассказывает она. — Мама мне говорит в ответ: да это же очень здорово, Кэти! Хотя, конечно, это было совсем не то, что она хотела бы от меня услышать… А я в самом деле хотела стать, как Джуди Холлидей. Я вечно разыгрывала маленькие спектакли, и вообще у меня было богатое воображение. Я хотела бы пойти учиться в актерскую школу, да только у нас не было денег для такого дела. С семерыми-то детьми моим предкам только и забот оставалось, что о моем актерстве думать! Так что я решила сделать, что смогу, и стала ходить на прослушивания и всякое такое. А потом, когда мне исполнилось семнадцать, я встретила Джо Пеши в одном ночном клубе. Правда, мне было слишком мало лет, чтобы мне разрешалось там бывать, но, в общем, я туда попала… Я его знать не знала, только заметила, что он пристально на меня смотрит. Ну, потом он ко мне подгребает и говорит: «Ты мне здорово напоминаешь Вики Ла Мотта». А ведь в тот момент у него и у самого-то роли еще не было. Но я послала свою фотокарточку, и меня вызвали, и в октябре семьдесят восьмого года я была принята и встретилась с Бобби и Марти…»

Де Ниро и Скорсезе сразу увидели, что в этой потрясающей девице есть все задатки стать Вики Ла Мотта. Правда, Кэти Мориарти никогда не играла, но они все втроем интенсивно позанимались три месяца, чтобы поднатаскать ее в актерском мастерстве.

«Я даже не думала, что получу роль, — вспоминает Мориарти. — Мне казалось, что они просто дают мне уроки актерства. Я еще в семьдесят шестом году обращалась за

получением помощи — чтобы мне оплатили занятия в актерской школе, то есть помогли получить образование, но мне отказали. Актерство не считалось профессией, вот так. И поэтому я была безумно счастлива оказаться в компании Бобби и Марти и брать у них уроки. И когда я получила роль, это было словно дополнительный приз! Я только и смогла сказать: «Здорово!» Я и не надеялась, что у меня есть хоть один шанс из миллиона получить эту работу. В конце концов, кто я такая? Девчонка с улицы».

Мориарти работала с Де Ниро и Скорсезе с ноября 1978 года по февраль следующего года. 4 и 5 февраля они сделали двухдневную экранную пробу со звуком. Было снято три сцены. Это была сцена в бассейне, где Джейк впервые встречает Вики, потом драка между ними, а затем сцена, в которой разъяренный Джейк врывается в ванную комнату, где заперлась Вики. Когда пробы были просмотрены, стало окончательно ясно, что они нашли нужную исполнительницу на роль.

Но оставалась еще одна проблема. Мориарти не была профессиональной исполнительницей, и Гильдия актеров кино давила на Скорсезе, чтобы он использовал только профессиональных актеров, членов этого профсоюза. Сие Корман устранила это препятствие, пойдя в профсоюз и предъявив там десять снимков Вики Ла Мотта и десять — Кэти Мориарти. Не в силах отрицать четкое сходство между ними, Гильдия отступила от своих требований.

Вспоминая обо всем этом, Кэти Мориарти до сих пор удивляется тому, что с ней произошло. Она только жалеет, что тогда не понимала, какое ей привалило счастье.

«Когда я впервые встретилась с Робертом Де Ниро лично, я не обращала особого внимания на него. Я знала, что он не такая крупная звезда, и он держался со мной запросто. Был очень мил с моей мамой. Звонил по телефону и говорил: «Привет!» Нормальный парень, одним словом. Помню, как-то раз на Рождество я заболела, и он мне позвонил, как только приехал из Лос-Анджелеса. Узнал, что я болею, и приехал ко мне прямо под Рождество и такой мне поцелуй закатил, что я подумала про себя: ого-го! Но он всегда был со мной абсолютным джентльменом. Очень милым, внимательным и заботливым. Надо же понимать, что мне тогда было всего восемнадцать. Я, юная девица из ирландской католической семьи, вляпалась в ситуацию с тремя одинокими итальянскими мужчинами вокруг меня… Но Роберт Де Ниро и Мартин Скорсезе были со мной так заботливы, что я им на всю жизнь осталась благодарна… Если вне съемочной площадки, то они — словно двое ребят, шутят, смеются… А на

съемках совсем другие — какие-то невероятно деловитые профессионалы. Между ними что-то вроде дружбы, хотя это даже больше, чем дружба, а уж мастера они классные, тут и говорить нечего. Наверное, потому им так здорово работается вместе».

Любезность, с которой Де Ниро относился к Кэти Мориарти, он проявлял потом и к другим молодым актрисам, в частности к Уме Турман. Ему удается таким образом завоевать уважение и расположение молодой девушки и, как следствие этого, контролировать ее исполнение почти так же, как свое собственное.

Кэти Мориарти могла наблюдать, как Де Ниро и Скорсезе обсуждали и фильм в целом, и персонаж Вики Де Ла Мотта в частности. Как замечает Джулия Филлипс, никаких «сугубо мужских» мотивов тут не примешивалось, в отличие от той ситуации, когда Сибилл Шеперд превратили в ничтожество в фильме «Таксист».

«Картина снималась так, что я просто не могла создать свой собственный образ, я играла кого-то другого, — вспоминает Мориарти. — Я играла не Вики Ла Мотта, я играла ее образ, который остался в воображении Джейка Ла Мотта и который видел Де Ниро… Бобби Де Ниро готовился дома, а потом весь день работал. Когда он уходил домой, то все еще был в своей роли. Я поняла тогда, как это делается. Учиться актерскому ремеслу у Де Ниро — все равно что брать уроки пения у Паваротти. Можно подумать, что так учиться очень трудно, но меня ему удавалось обучить. Мне было восемнадцать, я хотела все знать, я впитывала все как губка. И Бобби научил меня всегда слушать, всегда быть внимательной».

Первые сцены картины «Бешеный бык» были отсняты в апреле 1979 года в Калифорнии, на студийной площадке, имитирующей Мэдисон Сквер Гарден. Это был поединок 1946 года между Джейком Ла Мотта и Реем Робинсоном по прозвищу «Сахарный», один из пяти легендарных боев, которые два непримиримых соперника провели в течение многих лет. Перед съемкой пришла телеграмма от Пола Шрейдера, сценарий которого Де Ниро и Скорсезе переделывали. В телеграмме говорилось: «Я сделал это по-своему, Джейк — по-своему, и вы делайте по-своему».

Де Ниро был в отличной форме. Он два года перед тем тренировался. Скорсезе вспоминает, как во время съемок картины «Нью-Йорк, Нью-Йорк» в 1977 году Де Ниро в перерывах уходил в свой вагончик и тренировался, боксировал с тенью. Когда дело дошло уже до серьезной подготовки, он «одолжил» тренера у Сильвестра Сталлоне, чтобы довести себя до полной боевой готовности.

Сцены боев в фильме невероятно грубы и в то же время чрезвычайно поэтичны, ведь Скорсезе и Де Ниро сумели показать мятущуюся темную силу, пытающуюся укротить себя в тяжких испытаниях на ринге. Насилие вообще играет очень важную и специфическую роль в фильмах Мартина Скорсезе. Начиная со «Злых улиц» (1973) и кончая «Казино» (1995) он показывает насилие как часть человеческого бытия, как форму поведения. Образ Джейка Ла Мотта представляет собой квинтэссенцию подобной философии; это человек, для которого насилие — не просто вариант поведения, а, скорее, его естественное состояние.

«Сцены боя потребовали бы от всякого, не только от Боба, большого физического напряжения, — вспоминает Скорсезе. — Их приходилось снимать снова и снова, дубль за дублем. Это требовало и терпения, ведь иногда за день удавалось сделать два-три дубля, и все. Помню, как Боб спрашивал меня: «Что у меня будет в этой сцене?» И я отвечал: «В этой сцене тебе дают по морде». Потом переходили к следующей. Он интересовался: «А в этой сцене что у меня будет?» Я говорил: «В этой сцене тебе снова дают по морде». Забавно у нас получалось…»

Сцены боев, кроме того, надо было снимать в замедленном темпе, чтобы они оказали на зрителей максимально возможное воздействие. Это требовало от Де Ниро особой дисциплины. У него возникла идея, насколько гениальная, настолько и простая. В одном углу ринга он предложил повесить боксерскую грушу и вовсю тренировался с нею, пока Скорсезе с группой налаживали съемочную аппаратуру, чтобы снимать в другом углу ринга. И к тому моменту, когда камеры были готовы к съемке, Де Ниро был уже весь взмыленный, словно выдержал несколько раундов и был в самом разгаре боя… Тогда он просто переходил из угла с грушей в угол съемки, и камеру запускали.

Для Де Ниро сцены боев были очень похожи на уроки танцев в школе Артура Мюррея.

«В боксерском бою все движения подчиняются некоей хореографии, — объясняет он. — Ваш оппонент должен отклонить голову в определенную сторону, когда вы наносите удар, а камера должна располагаться под таким углом, чтобы казалось, будто вы его действительно ударили. А потом это все озвучивается. Когда я был на ринге один, как в начальной сцене, тут сложностей не было. Я мог делать все что пожелаю: разогреваться, боксировать с тенью и так далее. Но когда у тебя партнер, тут уж надо постараться и отшлифовать движения, чтобы все прошло гладко и никто бы случайно не пострадал. Это довольно причудливое дело. Словно слова роли — надо их заучить, а потом повторить. Как будто на театральной

репетиции».

Все это время Де Ниро обучался у самого Ла Мотта. Ведь первейшая задача любого бойца состоит в том, чтобы не покалечиться. И Ла Мотта учил Де Ниро защите и блокам. Ла Мотта научил его своей низкой, крабообразной стойке, которая помогала ему держать страшные удары. Де Ниро был великолепным учеником. Вскоре в пробных парных боях он стал побивать Ла Мотта… И тот заявил наконец, что если считать синяки под глазами пустяком, то студия «Юнайтед Артистс» должна по крайней мере оплатить ему починку нижней челюсти после его схваток с Де Ниро. Ла Мотта был убежден, что Де Ниро «мог бы и впрямь выступать на соревнованиях».

«Бобби — боец первой величины, — говорил Ла Мотта репортеру «Нью-Йорк дейли ньюс». — И я не шучу. Ему тридцать пять, но он двигается и бьет, как девятнадцатилетний. В любой момент, как он решит бросить свое актерство, я берусь сделать из него чемпиона по боксу. Он сгодится».

Но Роберт Де Ниро ясно дал понять, что бокс не представляет для него интереса сам по себе, а является лишь частью его подготовки к роли.

«Не принимайте это за чистую монету, — предостерегал он репортеров. Я не из тех актеров, кто любит в жизни такие мужские штучки. Я веду жизнь незаметную. А мир полон парней, которым не терпится подойти к вам в баре и показать, какие они крутые. Все, чему меня научил Джейк, это держать удар, но мне вовсе не хочется испробовать это в реальной жизни. Я понимаю, меня все считают актером, который переносит свою роль в личную жизнь. В этом была бы небольшая беда, но я все же не таков. Я не ем на завтрак битое стекло и не колочу свою жену только потому, что влез в шкуру Джейка Ла Мотта…»

Еще раньше он сказал, что не понимает, как это человеку может нравиться скакать по рингу и получать многократно по морде. Он предположил, что в этом замешано некое внутреннее чувство собственной виновности. Но тот же аргумент вполне приложим и к самому Де Ниро. Зачем ему надо было истязать себя такими длительными, почти мазохистскими упражнениями? Какую боль он претерпел в жизни, чтобы перенести ее в таком унизительном виде на экран?

Увлеченность Де Ниро личностью Ла Мотта доходила до почти маниакального напряжения; по сути дела, большую часть этих двух лет подготовки к фильму он провел в квартире у боксера. Любопытно, что при разводе жена Ла Мотта Дебора заявила, что помимо прочего, ей стало невыносимо постоянное присутствие в доме этого актера, отчего она и подала на развод…

По мере того как приготовления становились все более интенсивными, Де Ниро все больше и больше начинал походить на Ла Мотта. Вики Ла Мотта, которую Де Ниро несколько раз навещал во Флориде, заявила на страницах «Плейбоя», что актер был так похож на ее бывшего мужа, что ей захотелось с ним переспать. Во всяком случае, утверждала она, это было бы вполне логичным. Однако Де Ниро, хотя в тот момент уже разводился с Дайан Эбботт, вел себя по-деловому и корректно, к некоторому разочарованию Вики. «Мне надо было самой проявить активность, что ли», — с сожалением вспоминает она упущенные шансы…

Познакомившись с Вики, Де Ниро мог уже с большей уверенностью влиять на игру Кэти Мориарти. И занятия с ней продолжались вплоть до самых съемок.

«Я родилась в начале шестидесятых годов, а играть мне предстояло женщину пятидесятых и сороковых годов, — объясняет Кэти. — Я была еще почти ребенком и ничего про то время не знала. Мне подвели брови, подкрасили ярко-красным губы, подложили плечики, а я думала, Боже мой, неужели люди могли так одеваться! Теперь, когда я вспоминаю об этом, то думаю, я смогла понять прошедшую эпоху именно благодаря Де Ниро, его урокам. Он провел со мной массу времени, мы сто раз пили с ним кофе и беседовали. Помню, когда я приехала в Калифорнию в апреле 1979 года, так он меня переселил в свою гостиницу, потому что обо мне беспокоился. Мы смотрели его блокноты, потому что он так глубоко погрузился в своего персонажа, что все записывал… Он знал, что мне надо сыграть моего персонажа таким, каким его видит другой персонаж и старался обучить меня этим премудростям».

Ревность Джейка Ла Мотта была одной из составляющих его всеразрушающей силы. Одним из ключевых в фильме является момент, когда Джейк, снедаемый ревностью и параноидальными подозрениями, что Вики встречается с другим мужчиной, обвиняет брата Джоя, будто тот с ней спит. Начинается все совершенно невинно, два брата сидят перед телевизором в доме Джейка и болтают.

«Сцена с Ла Мотта, который смотрит телевизор, — образчик сильной сцены, — считает Де Ниро. — Домашняя обстановка, телек, болтовня на всякие ерундовые темы, а потом вдруг вопрос в лоб: «Ты мою жену трахал?» Мы придумали эту сцену прямо на съемочной площадке. Решили попробовать — а что, если они будут смотреть телевизор? Такая маленькая домашняя деталь, но от нее начинаешь ждать чего-то плохого. В ней высвобождается что-то, что было в глубине. Казалось бы, спокойная обстановка, зритель умиротворен, но тут ревнивый Джек накидывается на

своего брата. У него было сильное подозрение насчет жены и брата, и все это уже близко к поверхности. И потому все, что брат сделает или скажет, выводит его из себя. И Джейк бьет своего брата, потому что уверен, что он спал с его женой. И оказывается, что он прав… В этом-то и суть этой сцены с телевизором — что есть истина, и какой мы ее воображаем. Может быть, лучше о ней не знать вовсе. На поверхности не видно ничего. Но Джейк ревнует Вики к Джою. Хотя он ничего не видел, он что-то знает. Это словно шестое чувство. Женщина может спросить своего мужа, когда он возвращается домой поздно ночью: «Где ты был?» Она чувствует, что случилось нечто. Она не может это проверить, и, возможно, она и не хочет знать. Но Джейк *хочет* знать! Джейк не уверен. Он ревнует в принципе. Что же это значит? Есть ли у него право выяснить это? Возможно, кто-нибудь, человек более высокого жизненного положения, рафинированный, не такой, как Джейк, оставит все как есть и не станет особенно переживать по этому поводу. Но Джейк нападает на своего брата, и выясняется, что он прав, Джой действительно был с Вики».

И Мориарти, и Пеши, которые участвовали в этой сцене вместе с Де Ниро, были удивлены его заявлением, что Джой и Вики оказались предателями. Для Пеши это был признак паранойи Джейка, которую хочет выразить Де Ниро. Но ведь актер провел довольно много времени с настоящими Джейком и Вики Ла Мотта, и, учитывая его страсть к подробностям, наверно, он задал в какой-то момент такой вопрос.

Схватка между Джоем и Джейком — один из многочисленных домашних конфликтов в «Бешеном быке». И конфликты в личной жизни Джейка каким-то образом получают «законный» выход на ринге. Оказавшись в квадрате за канатами, Ла Мотта может позволить своим первичным инстинктам выйти наружу.

«Я почувствовал себя просто потрясенным, глядя на некоторые сцены в «Бешеном быке», — говорит Стивен Спилберг. — У меня было ощущение, что я подслушиваю. Ощущение, что я подглядываю — причем в реальной ситуации с реальными людьми, с их тайнами и достоинством, которые я должен уважать. У Марти есть умение заставить зрителя почувствовать себя в положении вторгнувшегося в чужую жизнь».

В течение шести месяцев съемок «Бешеного быка» Де Ниро, который вначале был в наилучшей своей форме, дошел до наихудшего, пожалуй, в своей жизни состояния. Сюжет картины охватывает и падение, и окончательную расплату Ла Мотта, и, значит, надо показать его в конце жирным, обрюзгшим субъектом, в которого он превратился. Когда Голди Хоун необходимо было проделать подобную трансформацию в фильме «Смерть ей

подходит», она использовала накладной «жирный костюм», чтобы превратиться в толстуху. Де Ниро пошел самым трудным путем. Он стал намеренно и упорно набирать вес, и график съемок привели в соответствие с темпами его «потолстения».

В графике первоначально было отведено пять недель на сцены боев, десять — на драматические сцены, затем двухмесячный перерыв, а потом уж почти три недели на период «разжиревшего» Ла Мотта. Из-за возникших затруднений съемки сцен боев затянулись, и лишь через десять недель Де Ниро смог приступить к драматическим сценам. В финале со съемками в бассейне Де Ниро в роли Джейка должен был быть уже промежуточного веса. И ему надлежало поправиться всего за десять недель, пока будут сниматься начальные драматические сцены.

«Помню последний месяц съемок перед перерывом, — рассказывает Кэти Мориарти. — Мы с ним вместе выходили, он садился у себя в трейлере и наливался какао с молоком и бесконечными пирогами с сыром. Он сам страшно страдал от этого — постоянно была изжога и отрыжка».

Как только эти куски отсняли, производство замерло на два месяца, и Де Ниро уехал в Европу, чтобы, как выразился Мартин Скорсезе, «проесть свой путь через Францию и Италию».

«Это страшно трудно, — говорил он в то время. — Сперва вам кажется, что, чем больше вы станете есть, тем больше вы будете набирать вес. Но вам надо делать это по три раза на дню. Надо вставать утром и сразу приниматься за еду. Съедать завтрак, потом полдник, потом обед и ужин, даже если вы совсем не голодны. Это просто самоубийство».

К декабрю 1979 года Де Ниро был готов к съемкам, невероятным образом набрав около 23 килограммов за свое европейское турне.

«Прошло два месяца, и он стучится ко мне в дверь, — вспоминает Кэти Мориарти о встрече с обновленным Де Ниро. — И заходит совершенно другой человек! Он стал громадным детиной, и, сидя в гримерном кресле, он теперь громко сопел. Хоть он и потолстел, но все равно ему нужен был особый грим, чтобы сделаться похожим на настоящего Джейка. Он погружается в это кресло, чтобы ему наложили все эти латексы и слои на лицо, и тут вдруг вы слышите его храп! Он превратился в абсолютно другого человека. В это невозможно поверить, с точки зрения здоровья, чтобы человек мог сотворить с собой этакое. Он постоянно пыхтел из-за этого лишнего веса. Я прямо-таки боялась за него. Но уже поработав с ним, я понимала, зачем он пошел на это. Пожалуй, он один из самых волевых актеров, каких я только

встречала. Когда он готовился к сценам боев, во время ланча он отправлялся в гимнастический зал. И потом, когда мы вместе ехали домой после съемок, он выходил из машины за пару миль и пробегал это расстояние до дома».

Опасения Кэти Мориарти за здоровье Де Ниро разделял и Мартин Скорсезе. Он был так встревожен, что сократил продолжительность финальных съемок с двух с половиной недель до десяти дней.

«У Бобби был такой жуткий вес, что дыхание у него стало как у меня самого во время приступов астмы, — рассказывает Скорсезе. — С этим весом, ожирением, и речи не могло идти о том, чтобы снимать по тридцать — сорок дублей. Три-четыре, не больше. Тело теперь диктовало условия. Он попросту превратился в того, другого человека».

«Я не могу просто притворяться в своей актерской игре, — объяснял Де Ниро. — Я понимаю, что кино — это иллюзия, и первый закон тут — притворство, но только не для меня.

Я слишком любопытен. Я желаю иметь дело со всеми чертами персонажа, худой он или разжиревший. Внешний вид говорит сам за себя, но это только полдела. А вот внутренние изменения в растолстевшем человеке — как он двигается или дышит, — вот что мне хотелось уловить. И я смог достичь этого, набрав вес. Ты начинаешь чувствовать груз на плечах, когда встаешь со стула. Это все равно как едешь за границу, в чужую страну. Доктор наблюдал за моим здоровьем, и оно ему не очень нравилось. У меня возникли небольшие нарушения кровяного давления».

Однако в своем интервью для журнала «Лайф» «свежее-разведенный» Де Ниро поведал, что набор веса не нанес ущерба по крайней мере одной стороне его жизни.

«Это не влияло на мою половую жизнь, — заверил он читателей журнала. — Я хочу сказать, некоторые женщины даже не удостаивают меня взглядом, пока им не скажут, кто я такой. Но некоторым как раз я нравился толстым — они считали, что я большой плюшевый медведь… Я дошел до такого состояния, когда не мог уже спокойно завязать шнурки на ботинках. Я пыхтел и фыркал. Моя дочь стеснялась моего вида, когда я приезжал забирать ее из школы. Черт возьми, я разъелся как свинья».

Именно к такому внешнему виду Джейка и стремились Де Ниро и Скорсезе. Джейк сидел в тюрьме, но в отличие от сценария Шрейдера не занимался онанизмом. Вместо этого он колотил кулаками в стену камеры и рычал: «Я не животное! Я не животное!» Реализм съемок в данном случае не распространялся на материал стены — туда была вставлена резиновая секция,

специально под эти удары…

«Джейк часто совершает ошибки, иногда по понятным причинам, иногда, возможно, потому, что не хочет слушать, как надо поступить… Под конец, я думаю, он сожалел насчет своего брата и жены. Он вроде как начинает принимать это стоически. Он принимает наказание. Он сделал это, и значит, придется ему с этим жить».

При подготовке съемок «Бешеного быка» Де Ниро и Ла Мотта были почти два года настоящими компаньонами. Ла Мотта торчал на съемочной площадке все десять недель боксерских сцен. Когда последний кусок пленки был уложен в коробку, двое мужчин посмотрели друг другу в глаза.

— Ну да, понятно. До свиданья, — сказал Ла Мотта после некоторого молчания.

А Де Ниро ответил:

— Пожалуй, пора.

18. «Боюсь, что я провалился!»

Большинство людей начинает задумываться о диете сразу после рождественских праздников. Для Де Ниро в наступившем 1980 году диета представлялась основной текущей задачей, ведь он все еще весил на двадцать с лишним килограммов больше нормы.

За задачу набрать вес он в свое время взялся с замечательной целеустремленностью, попросту занимаясь поглощением пищи с утра до вечера, прихватывая и кусочек ночи. Так же решительно и радикально он теперь принялся худеть.

Не было ни чудодейственной диеты, ни магических таблеток, ни экзотического режима. По словам Де Ниро, все было сделано чистым усилием воли.

«Я просто меньше ел, вот и все. Это не так просто, как кажется. Я заставлял себя. Это так же трудно, как бросить курить. Я ел всего по чуть-чуть, а молоко и пиво полностью исключил».

Почти все в жизни Де Ниро — это средство для исполнения ролей, тех, что он играет или может играть в будущем. Даже потеря веса стала определенным фактором для его следующей роли в картине «Правдивые признания», работу над которой он начал сознательно именно тогда, когда вес его еще был на шесть кило выше нормы. Он считал, что это поможет его персонажу выглядеть гладким и упитанным. Они вместе с Робертом Дювалем играли братьев, которые были участниками скандального убийства в Лос-Анджелесе в 1948 году. Дюваль играл следователя, Де Ниро — священника. Его преосвященство Дезмонд Спеллэси — бездушный, целеустремленный человек, который позабыл о служении Господу ради достижения вершин влияния и власти. А его владыка — как раз тот самый человек, которого его брат Том подозревает в соучастии в убийстве.

Расследование, проведенное Дювалем, положило конец карьере обоих духовных лиц. Однако у героя Де Ниро, сосланного в пустынную обитель вдали от сияющих огней Лоса, все-таки остается утешение в виде некоторого восстановления утраченной веры в Бога…

Католическая пресса и представители католической иерархии высоко оценили игру Де Ниро. Было отмечено, что его преосвященство Дезмонд Спеллэси — «самый убедительный образ священника в кино за много лет». Учитывая то, что Де Ниро специально использовал для этой роли свою все еще сохраняющуюся тучность, позволившую изобразить холеного «жирного кота», который явно обращал больше внимания на

соблазны мира, чем на духовный долг, высказанная похвала не кажется таким уж комплиментом, по крайней мере — в отношении служителей церкви…

«Правдивые признания» представляют собой курьез. Режиссер, бельгиец Юло Гросбард, которого Де Ниро называет одним из своих любимых режиссеров, сделал настоящее актерское кино. Де Ниро создал на экране убедительный образ, но вовсе не тот, которого ждала от него публика. Фильм тихо скончался у полупустой кассы, сопровождаемый в последний путь всего лишь несколькими весьма сдержанными рецензиями.

Пока он изображал священника на экране, в жизни продолжал предаваться земным утехам — по-прежнему с Хелен Лизандрелло, которая как раз в это время заявила, что забеременела, причем именно от Де Ниро.

«Это случилось в «Шато Мармон», — рассказала она Синди Эдамс из «Нью-Йорк пост». — Я почувствовала, что это случилось, но я знала, что он меня не любит, и не стала ему говорить. Я сделала аборт. Он так и не узнал».

Мартин Скорсезе как сумасшедший работал над выпуском в свет «Бешеного быка». Он монтировал и редактировал круглые сутки, из чего следовало, что на свою молодую жену у него оставалось не так уж много времени. Они с актрисой Изабеллой Росселини, дочерью Ингрид Бергман и итальянского режиссера Роберто Росселини, поженились в сентябре 1979 года, когда еще продолжались съемки «Бешеного быка». Монтаж шел негладко, и Скорсезе вошел в пике на микшировании звуковых эффектов. Наконец продюсер Эрвин Винклер встал у него над душой и потребовал, чтобы ему дали окончательную версию фильма, которую можно было бы тиражировать. Скорсезе все еще был недоволен звуком в одном месте и, видимо, умственно истощенный работой, разгорячился и стал угрожать снять свое имя с титров готового фильма. Премьера «Бешеного быка» состоялась в Нью-Йорке всего через четыре дня после того, как Скорсезе исчерпал свое редакторское рвение.

Отзывы были восторженные.

«Исполнение Де Ниро выявляет человечность в быке и трагический пафос в бешенстве», — писал «Ньюсуик». В «Тайм» комментировали: «Де Ниро всегда притягателен и вызывает доверие, даже когда этими качествами не обладает его герой». Стэнли Кауфманн из «Нью рипаблик» писал: «Тут найден лучший зверь для Де Ниро, лучший, потому что Ла Мотта не патентованный сумасшедший, а считается «нормальным человеком», способным на слепую ярость, но все-таки остающимся в рамках общественных установлений, и потому он

скорее персонаж патетический, нежели клинический».

Были и несогласные, вроде Полин Кэл, у которой восхищение Робертом Де Ниро, похоже, начало иссякать на двух его последних фильмах.

«У Де Ниро на лице шрамы и большой искривленный нос, которые уродуют лицо, — писала она в газете «Нью-Йоркер». — Удивительно, что он не вырастил себе этого носа, ведь все остальное он себе, похоже, наращивает… Он приобрел толстую шею и мускулистый торс боксера, а в сценах со стареющим Л а Мотта он так разжирел, что почти ничего в нем не напоминает его самого. То, что делает Де Ниро в картине, — не актерская игра. Я не уверена, что смогу точно подобрать этому название. Хотя это в некоторой степени захватывающее зрелище, нельзя сказать, чтобы оно было хоть сколько-нибудь приятным. В нем так недоставало искорки выразительности, что я думала все время не о самом Л а Мотта и не о фильме, а о метаморфозе Де Ниро».

Но голос Кэл оказался гласом вопиющего в пустыне. Остальные критики хором воспевали Де Ниро в роли Джейка. Тем не менее Кэл подняла существенный вопрос. Что же делает Де Ниро — играет или просто очень детально перевоплощается? Сам он говорил, что не может притворяться в своей актерской игре, но, как замечает Кэл, возможно, что игра и есть именно притворство.

Хоть Кэл и язвила, картина получила одобрение ряда других хороших критиков, но она не стала хитом. «Бешеный бык» обошелся примерно в 12 миллионов долларов, а собрал в кассе чуть более 10 миллионов по всей Америке. К тому времени, как собрались доходы от продажи прав за рубеж, для телепоказа, видеозаписей и кабельного телевидения, фильм, вероятно, принес его производителям некоторую прибыль. Однако его ценность в глазах критики и даже слава — он был признан американскими кинокритиками лучшим фильмом восьмидесятых — намного перевесили его кассовые доходы.

После премьеры «Бешеного быка» в Америке Скорсезе, Де Ниро и редактор Тельма Шунмейкер повезли фильм в длинное турне по фестивалям, где его встречали с неослабевающим энтузиазмом. С ними был и Харви Кейтель, хоть он и не снимался в этой картине, так что трио из «Злых улиц» снова воссоединилось. Скорсезе прочел лекции на тему о сохранении кинокартин, близкую его сердцу, но к тому моменту, как их турне дошло до «итальянского сапога», он выдохся. Поэтому дальнейшая программа была отменена.

Де Ниро, похоже, в Европе чувствовал себя более уютно, чем

в Америке. В Англии он был более доступен для прессы, дал даже телеинтервью и поучаствовал в телебеседах, что обычно стеснялся делать в Америке. Если «Таксист» не был одобрен британской цензурой, то «Бешеный бык» столкнулся с препятствиями иного рода. На сей раз удар был нанесен прокатной компанией «Рэнк», которая подрядилась показывать фильм в Великобритании, но вдруг сочла его непригодным для этого. «Рэнк» был неудовлетворен нагромождением «низостей и грубостей» в фильме, и премьеру, ради которой Де Ниро приехал в Лондон, пришлось отложить на несколько недель.

Актер был удивлен такому афронту, но его публичная реакция оставалась дипломатичной.

«Я не знал, что «Рэнк» отказалась пускать фильм в прокат, так что я ничего не могу сказать об их отношении к картине, — заявил Де Ниро репортеру «Лондон ивнинг стар». — Однако каждый волен сам решать, нравится ему фильм или нет. Истина состоит в том, что в этом фильме достоверно показан образ жизни людей, о которых рассказывает картина. Всякий понимает, что определенной субкультуре присущ свой язык, и когда играешь такую роль, надо и лексику подбирать соответствующую».

В конце концов для «Бешеного быка» нашли другого прокатчика, бывалого импресарио лорда Лью Грэйда, и картина, с задержкой всего в две недели, вышла на британские экраны и имела большой успех.

Неприятности с компанией «Рэнк» были не единственными для Де Ниро в этой поездке. В Италии его задержала полиция как возможного террориста, и актер часа полтора провел в полицейском участке, пока выясняли его личность. После установления оной итальянские блюстители порядка извинились перед ним и отпустили на все четыре стороны. Вину за этот инцидент возложили на итальянского «чернушного» репортера, который неотступно следовал за Де Ниро в автомобиле, надеясь сделать удачные снимки. Когда их остановили, репортер заявил, что гонялся за важным мафиози, и карабинеры, не утруждая себя выяснениями, приняли это заявление за чистую монету.

Де Ниро, однако, не нашел в себе сил отнестись к этой истории с юмором.

«Эти ребята, кажется, хотят заполучить мое фото любым путем, — говорил актер свирепо. — Хотел бы я с ними встретиться на ринге».

Призы Киноакадемии 1980 года должны были быть вручены в понедельник 30 марта 1981 года. В отличие от предыдущих лет,

на сей раз не было признанного лидера, и номинации были поделены между несколькими фильмами — «Бешеный бык», «Шахтерская дочь», «Человек-слон» и «Обычные люди». «Бешеный бык» и «Человек-слон» получили по восемь номинаций каждый, а «Шахтерская дочь» — семь. Де Ниро был назван лучшим актером. Его напарник по фильму Джо Пеши, которому реальный Джой Ла Мотта предъявил иск на 2,5 миллиона долларов, был назван лучшим актером второго плана. Однако приз за лучший фильм завоевала картина Роберта Редфорда «Обычные люди».

Де Ниро был в зените славы и впервые получил «Оскара» как лучший актер. Он даже решил присутствовать на церемонии вручения. Но с такой оценкой его работы все еще кое-кто был не согласен и чувствовалось, что Полин Кэл затронула очень существенный момент. В частности, к этим несогласным относился и знаменитый итальянский актер Марчелло Мастроянни.

«По своей природе актер — это некое сказочное существо, способное менять собственную личность, — говорил он. — Если не знаешь, как это сделать, лучше менять профессию. Мне кажется довольно глупым, что для того, чтобы сыграть таксиста или боксера, нужно месяцами изучать жизнь таксистов или входить в боксерскую форму».

Несмотря на замечания Мастроянни, Де Ниро все еще оставался фаворитом. Его соперниками в борьбе за получение «Оскара» в номинации «Лучший актер» были: Роберт Дюваль — «Великий Сантини», Джек Леммон — «Дань», Джон Хэрт — «Человек-слон» и Питер О'Тул — «Коротышка».

Один лишь Хэрт, снискавший себе любовь американских кинокритиков вследствие их благосклонности к актерам, играющим инвалидов, идиотов и прочих невыигрышных персонажей, мог потягаться с Де Ниро.

Но 30 марта все предсказания не сбылись. Впервые в истории присуждение призов Киноакадемии было отложено, и Де Ниро со Скорсезе очутились в центре противоречивого внимания международной кинематографической общественности.

Утром 30 марта президент Рональд Рейган выходил яз отеля «Хилтон» в Вашингтоне, когда ненормальный юноша произвел несколько выстрелов, ранив президента и нескольких его телохранителей. Рейгана поместили в госпиталь, но, несмотря на рану в груди, его жизнь была вне опасности. «Я уж думал, что я провалился, милая», — с присущим ему юмором сказал бывший киноактер своей супруге Нэнси, когда она приехала к нему в больницу. Стрелявшего Джона Хинкли немедленно арестовало ФБР, и его увезли в тюрьму; мотивы этого поступка оказались

совершенно неожиданными.

Хинкли заявил, что стрелял в президента Рейгана только затем, чтобы привлечь к себе внимание актрисы Джоди Фостер. Молодой человек воспроизвел в реальности сценарий фильма «Таксист», чтобы убедить одну из главных исполнительниц, что любит ее. При обыске у него в доме агенты ФБР обнаружили письмо Хинкли к Фостер, одно из множества.

«Принося в жертву мою свободу и, возможно, саму жизнь, — говорилось в письме, — я надеюсь изменить течение вашей жизни в мою сторону… Письмо это написано за час до того, как я выйду из отеля «Хилтон»…»

По иронии судьбы, президент был среди приглашенных на церемонию вручения «Оскара» этим вечером… Все это показало Америке, как далеко может зайти влияние кино на души человеческие, особенно это событие потрясло Де Ниро. Выстрелы раздались ближе к полудню по лос-анджелесскому времени, и к двум часам дня Киноакадемия объявила, что церемония присуждения «Оскара» откладывается. Она была назначена на следующий вечер, и к тому времени уже были получены известия, что Рейгану лучше и его жизнь вне опасности.

И вот, второй раз за сутки, весь голливудский бомонд снова облачился в смокинги и маленькие черные платья и уселся в свои лимузины, готовясь к пытке ожиданием… Роберт Де Ниро и Дайан Эбботт прибыли одними из первых. Встречал Де Ниро Томас Роджерс, сотрудник телекомпаний ABC, транслирующей церемонию, чтобы торжественно проводить актера в зал. У Роджерса на лацкане пиджака была зеленая ленточка, и Де Ниро спросил, что она означает. Роджерс ответил, что эта лента символизирует сочувствие к чернокожим детям, погибшим в те дни от рук убийцы в Атланте. Де Ниро был чрезвычайно тронут этим и попросил Роджерса раздобыть и ему такую ленточку. Поскольку достать вторую телевизионщик не смог, он попросту одолжил Де Ниро свою. С нею на лацкане актер и прошел в аудиторию.

Поскольку не далее как накануне был ранен американский президент, обычно жесткие меры безопасности в зале были еще усилены. Учитывая обстоятельства дела, к Де Ниро и Скорсезе — Джоди Фостер все еще находилась в тот момент в колледже, — приставили специальную охрану из сотрудников ФБР, о чем они оба, впрочем, не ведали. Даже водители поданных им лимузинов были агентами ФБР…

В ответ на расспросы о произошедшей стрельбе Скорсезе отвечал так: «Я католик, и потому меня легко заставить почувствовать свою вину… Я узнал об истинной причине

отсрочки вручения призов Академии лишь на следующий день после выстрелов в президента. Я как раз брился. Я был номинирован за «Бешеного быка», но считал, что не получу «Оскара». Но я все равно собирался пойти на церемонию. По телевидению показывали сюжеты о покушении, но я еще до того приглушил звук и ничего не понял. Я не имел ни малейшего представления, что тут может найтись связь с «Таксистом». Я, Гарри Афланд, Де Ниро и другие вместе с нашими женами сразу же получили охрану в тот вечер. Когда я увидел этих здоровенных парней, в бронежилетах, с рациями, я сказал себе: ого! Нет, охрана была на высоте. Есть что вспомнить».

Для Скорсезе, однако, такой вид охраны был не нов. В 1976 году, когда были номинированы «Таксист» и Джоди Фостер, Скорсезе получил письмо с угрозами, где говорилось, что если Фостер получит приз, то Скорсезе заплатит своей жизнью за то, что он сделал с девочкой. Так что Скорсезе провел церемонию вручения призов Киноакадемии в приятной компании вооруженных до зубов агентов ФБР. Фостер не получила приза, уступив Беатрис Стрейт из фильма «Сеть», так что угрозы, если они даже были реальными, потеряли всякий смысл.

Де Ниро сидел беспокойно, наблюдая, как расходятся призы. Он видел, как Мартину Скорсезе, как тот и предсказывал, снова не достался приз. «Оскар» по категории «Лучший режиссер» отошел к Роберту Редфорду… А потом лучшая актриса прошлого года Салли Филд торжественно прочла имя Роберта Де Ниро, и он прошел между рядами кресел за своей сияющей статуэткой. И тот самый человек, который столь небрежно и насмешливо отнесся когда-то к своему первому «Оскару», теперь произнес торжественную речь, которую можно считать идеальным клише для «оскаровских» благодарностей…

«Я немного нервничаю, — сказал он с ошеломленной улыбкой. — И я забыл текст речи, так что режиссер мне его тут записал…»

Затем Де Ниро сошел в зал, чтобы поблагодарить самого Джейка Ла Мотта, присутствующего здесь. Он также передал благодарность «Вики Л а Мотта и Джою Ла Мотта, хоть он и затеял против нас иск. Хочу сказать спасибо своим родителям за то, что они родили меня, и моих бабушку и дедушку — за моих родителей… Хочу поблагодарить всех тех, кто участвовал в создании фильма. Надеюсь, что радость от этого приза со мною разделят те, для кого это что-то значит, а также весь мир, особенно сейчас, когда в нем происходят такие ужасные вещи. Я всех вас люблю…»

На груди его все еще была зеленая ленточка Томаса

Роджерса.

Затем Де Ниро совершил обязательный для призера обход огромного числа комнат прессы, чтобы дать интервью. Похоже было, что он не осознавал связи между инцидентом с Хинкли и фильмом «Таксист». Когда репортер спросил его в лоб, актер ответил: «Я ничего не знаю об этом случае». Он отказался говорить на эту тему в данный момент и с этой точки зрения; так же, как и в будущем, и с любой возможной точки зрения (как выяснилось позже). Когда Скорсезе подошел к Де Ниро, актер изложил ему эти вскрывшиеся обстоятельства. Режиссер был от удивления в столбняке, и последовавший затем торжественный прием в ресторане «Ма Мэзон» был весьма скромным и сдержанным.

Дело на этом не кончилось. Хинкли предали суду, где вовсю демонстрировали «Таксиста», чтобы присяжные могли оценить все обстоятельства. Скорсезе тогда считал, да и теперь считает, что это было огромной несправедливостью в отношении Джоди Фостер.

«Это жесткий фильм, но мы делали его с трудом и любовью, — говорит режиссер. — Я думал, что никто этого фильма и не увидит. Только у Бобби было предчувствие, что картина окажется успешнее, чем всем нам кажется. Но показывать фильм на суде было нечестно. Это как концовка «451˚ по Фаренгейту», где преследуют человека и хватают каждого, кто попался под руку, только чтобы сказать затем: «О'кей, мы его схватили. Спите спокойно. Вы можете не волноваться». Ну что ж, если вам нравится думать, что все произошло из-за нашей картины, то пожалуйста. Вы можете спать спокойно».

Де Ниро был глубоко огорчен самим предположением о том, что фильм с его участием мог дать такой невероятный резонанс, и спровоцировать покушение на жизнь президента. Его нежелание говорить на эту тему свидетельствует о боязни принять эту историю слишком близко к сердцу… О таком невозможно говорить в интервью, гораздо легче проявлять сочувствие к Джоди Фостер.

Один из немногих открытых комментариев на эту тему прозвучал на беседе в Национальном театре кинематографии в Лондоне. Де Ниро спросили, не обеспокоило ли его то, что события, показанные в фильме, спровоцировали подобный инцидент в реальной жизни.

«Ну, конечно, это меня беспокоит, — ответил Де Ниро и добавил ледяным тоном: — Но ведь и ребятишки, которые посмотрели фильм «Супермен», могут обмотать плечи шарфом и спрыгнуть с крыши. Такое может случиться с любым фильмом».

Де Ниро, однако, был так подавлен, что целых полгода не хотел сниматься. Но эта реакция на происшедшее с Хинкли подготовит его в один прекрасный день к роли, которая окажется его самым крупным достижением на сегодняшний день.

Джоди Фостер была потрясена еще сильнее. Она написала эмоциональную статью в журнал «Эсквайр» об инциденте с Хинкли. Занятия в университете прервали ее артистическую карьеру на три года. Но через десять лет она станет ярчайшей звездой Голливуда, обладательницей двух «Оскаров»…

19. «Во-о-от он, Руперт!»

Де Ниро приостановил свою стремительную карьеру после самого крупного триумфа. Акция Джона Хинкли поставила обладателя «Оскара» перед рядом вопросов. Что это означает? Стоит ли какой-нибудь фильм своей славы, если ее цена — человеческая жизнь? Или политический и экономический скандал и хаос, которые могли бы возникнуть, будь Хинкли более метким стрелком?

Остановить собственную артистическую карьеру — дело не такое простое, как кажется. С актерами, как и с оперными певцами или дирижерами, заключают контракты на годы. На них ложится определенная ответственность, ведь они знают, что, дав согласие сниматься в какой-то картине, они тем самым дают работу многим людям. Так что шестимесячное отсутствие Де Ниро на съемочной площадке было отнюдь не легким решением. Есть разница между актерами, которые «вышли» и теми, которые «ушли». «Вышедший» актер знает, что хотя сейчас он не работает, но вскоре, месяца через три, к примеру, у него назначены съемки. А быть «ушедшим» гораздо сложнее. Это все равно что пытаться остановить танкер — на это требуется масса времени. Поэтому для Де Ниро перерыв в работе означал пока, что он перестал просматривать предлагаемые сценарии. И хотя он был глубоко потрясен инцидентом с Хинкли, но не мог сразу бросить работу, он смог сделать это лишь через несколько месяцев. А пока он должен был закончить еще один фильм со Скорсезе.

Де Ниро в то время был все равно что сейчас — Том Круз. Он был тем самым актером, которого каждый продюсер хотел заманить в свой фильм. И хотя он не искал работы, продюсеры постоянно осаждали его сами. Подобно британской королевской фамилии, Де Ниро не опускался до опровержений и потому становился легкой добычей всякого, кто искал «сенсаций».

Так в апреле 1981 года имя Де Ниро оказалось связано с фильмом о потрясшем Англию убийце, Питере Сатклиффе, которого окрестили «Йоркширским насильником». Эта сплетня появилась в «Дейли стар», в те годы самой низкопробной из всех бульварных газет Великобритании. В ней говорилось, что Де Ниро был приглашен на роль Сатклиффа и что он оценил это «как интересное предложение». Вся история была полной чушью, а опубликовал ее обозреватель, известный скандальными «газетными утками». Неудивительно, что у Де Ниро невозможно было получить никаких комментариев по данному поводу. Единственный комментарий был дан представителем компании,

занимавшейся прокатом «Бешеного быка» в Великобритании. Поскольку у них имелось столько же информации о планах Де Ниро, сколько о полетах на Марс, они отделались туманным и кратким заявлением. Однако его подхватили газеты, и вскоре мать одной из жертв Сатклиффа даже попыталась организовать кампанию протеста против планов создания подобной картины, которых, естественно, не существовало в природе.

Де Ниро не раскрывал в прессе своих чувств по поводу выстрелов Джона Хинкли. Как всегда, он предпочитал выражать себя в кино, продолжив работу с Мартином Скорсезе над «Королем комедии», что оказалось не очень удачным выбором. Они работали вместе уже над четырьмя фильмами с тех пор, как встретились на рождественской вечеринке у Джея Кокса, это был пятый. Наблюдатели замечают, что поскольку Скорсезе и Де Ниро оба итало-американцы, они прекрасно сочетаются, как томатный соус со спагетти. На самом же деле они совершенно разные люди. Скорсезе обычно легкомысленный, переменчивый — настоящий итальянец. Де Ниро — итальянец лишь на четверть. В нем смешались ирландская, французская и датская кровь, что делает его характер более задумчивым и менее взрывным. Де Ниро — наблюдатель, Скорсезе — деятель. Они дополняют друг друга, особенно в характерном для обоих, чуть детском чувстве юмора…

Вообще говоря, их совместные фильмы — это результат равноправного сотрудничества. Но не таков оказался пятый фильм, «Король комедии».

Сценарий, написанный бывшим кинокритиком из «Ньюсуика» Полом Циммерманом, представляет собой историю Руперта Папкина, который свято верит, что ему отпущены его пятьдесят минут славы. Папкин страстно желает стать комедийным актером. Вся беда в том, что он абсолютно неинтересный человек. Кумир Руперта — хозяин телевизионного ток-шоу Джерри Лэнгфорд. То, что Руперту удается оказать услугу хозяину, в его воображении становится основой их дружбы и сотрудничества. Однако Лэнгфорд отказывается помочь Руперту, тогда тот вместе со своим приятелем похищает знаменитость. В качестве выкупа похитители требуют устроить пятиминутную комедийную передачу с участием Руперта.

Циммерман работал над сценарием с режиссером Милошем Форманом. Когда Форман «отпал», Циммерман послал сценарий Скорсезе, которого, как и Де Ниро, давно уважал. Скорсезе текст понравился, но он объявил, что уже работает над сценарием о комедианте вместе с Джеем Коксом. Наконец сценарий попадает в руки Де Ниро, который приходит от него в восторг. Он встречается с Циммерманом, обговаривает проект и покупает

сценарий. Де Ниро держит рукопись некоторое время без движения, до тех пор, пока решает, что время для этого фильма пришло. Именно в этот период он и становится звездой. Вслед за прочими звездами кино, этот самый «закрытый» в мире человек обнаружил, что играет-то он для таких вот рупертов, большинство из них добропорядочные и приятные, а некоторые — отнюдь нет. Можно сказать, что это и есть цена, которую Де Ниро должен заплатить. Иначе он мог бы выбрать себе другую профессию. Ведь в конце концов именно миллионы рядовых рупертов папкинов несут свои деньги в кассы кинотеатров, из которых актеру выплачивают гонорар. Но Джон Хинкли выявил то страшное, что случается с Рупертом Папкином, потерявшим над собой контроль.

«Бобби понял кураж Руперта, его говорливость, простоту его мотивов, — вспоминает Пол Циммерман. — Бобби заявил, что ему нравится целеустремленность в людях. Де Ниро считают интуитивным актером, но он понимает персонажей и на интеллектуальном уровне. Наверное, Бобби понял Руперта, потому что и сам является очень устремленным человеком. Я помню Бобби, еще когда он только начинал. В нем всегда была масса гордости и амбиций. И тогда, и сейчас он, похоже, несет в себе целый воображаемый мир. Порой, когда вы общаетесь с ним, то вдруг ощущаете, что некая часть его существа живет в огромном, интуитивном мире. У Брандо тоже было такое свойство. Бобби видит в Руперте человека, который скорее готов умереть, чем жить без вдохновения».

Изложенные самим Де Ниро мотивы создания этого фильма были много проще.

«Мне понравился сценарий «Короля комедии», — говорит он. — Мне понравился главный герой, и вся история показалась забавной. Мы снимали на улицах Нью-Йорка, и это дало нам возможность ввести в фильм эпизоды из жизни. В «Бешеном быке» есть сцена, где все вопят. Я кричу на жену, она — на меня, люди вопят на улице и в доме. Шумный там народ живет. Во время съемок кто-то с улицы заорал, я крикнул в ответ, все засмеялись, и эту шутку мы оставили про запас. Мы использовали такого рода шизоидные штучки и в «Короле комедии». Как-то раз пожилая леди подошла ко мне, когда я сидел на ступеньках дома в ожидании Джерри. Она подошла, обняла меня, поцеловала, что-то лопотала. Я ужасно смеялся. Мы использовали спонтанно возникавшие моменты вроде этого».

Де Ниро испытывал энтузиазм, но Скорсезе — вовсе нет. Силы Скорсезе были в полном упадке после съемок «Бешеного быка» и музыкального фильма «Последний вальс» с Робби

Робинсоном. Но наконец он позволил себя уговорить. Де Ниро и Скорсезе взяли исходную рукопись Циммермана с комментариями, и уехали на Лонг-Айленд делать съемочный вариант.

«Король комедии» был для меня непосильным проектом, — сознавался впоследствии Скорсезе. — Это был скорее проект Бобби, чем мой, а я в то время так ослаб, что толку от меня было немного. Мне нужны ясные мотивы, чтобы делать фильм. А тут мои мотивы мне самому до конца не были понятны».

Состояние здоровья Скорсезе постоянно «вмешивалось» в планы съемки. Он страдал хронической астмой с детства, и стоило ему испытать стресс или физическую нагрузку, как приступы возобновлялись. Иногда во время съемок он был так слаб, что просто физически не мог начать съемку до второй половины дня. Это означало, что работа шла в основном по вечерам, надо было немало платить за добавочное время труппе и персоналу.

Главная проблема состояла в том, что необходимо было быстрее начать снимать. Надвигалась забастовка Гильдии режиссеров, и избежать участия в ней можно было лишь при условии, что к назначенному сроку съемки шли уже примерно четыре недели. Продюсер Арнон Милчен передвинул срок на месяц вперед. Скорсезе сомневался, что они справятся, но Де Ниро заявил, что бояться нечего. Итак, съемки начались 1 июня, но Скорсезе явно не справлялся с задачами.

«Я был смертельно усталым, — вспоминает он. — Мне пришлось взяться за съемки раньше, чем я был в состоянии из-за угрозы забастовки. Все превратилось для меня в кошмар. Производство — всегда тяжелое дело, но режиссеру не следует, приходя на съемочную площадку, думать про себя: Боже, что я тут потерял? Сперва мне сценарий вообще не понравился. Я бы определил его как гэг из пары фраз для одного персонажа. Но потом я постепенно стал понимать обе стороны сценария — Руперта и Лэнгфорда — и принялся за работу. Делать эту картину было интересно, но я просто насильно заставлял себя работать и придумывал причины, по которым мне ее надо делать. Вообразите, как это ужасно — делать картину равнодушно и принуждать себя… Как же должен выглядеть результат?»

Здесь Скорсезе еще раз вводит в фильм свою мать, так же, как и в «Злых улицах». Однако фактически Кэтрин Скорсезе не появляется на экране. В одной из сцен слышен ее голос, упрекающий Руперта (Де Ниро) за его идиотскую увлеченность шоуменом Лэнгфордом.

Очевидно, образ Лэнгфорда был срисован с Джонни Карсона,

человека, который был королем ночных ток-шоу в Америке в течение более 30 лет. Первоначально Циммерман хотел, чтобы эту роль сыграл Дик Каветт, бывший одно время конкурентом Карсона. Скорсезе склонен был видеть самого Карсона в роли Джерри, но Карсон отказался наотрез. Он был слишком тертый калач, чтобы поверить обещаниям Скорсезе: дескать, от него потребуется сделать всего по парочке дублей в каждой сцене.

Де Ниро и Скорсезе стали перебирать другие варианты. Кандидатуры Орсона Уэллса и Фрэнка Синатры были одна за другой рассмотрены и отвергнуты. Но по ассоциации с Синатрой им вспомнился Дин Мартин, а уж от Дина Мартина они тут же дошли до его старого комедийного партнера Джерри Льюиса.

Джерри Льюис оказался удачным вариантом. Скорсезе часто задыхался от смеха, глядя на его выходки. Льюис был крупной звездой в паре с Дином Мартином в пятидесятые годы, а в шестидесятые исполнял комедийные репризы соло. В начале восьмидесятых он был известен тем, что играл в Лас-Вегасе и организовывал телешоу в пользу больных детей. Это был комик старой школы, и на первых порах ему было трудновато приспособиться к манере игры Де Ниро.

Де Ниро провел несколько месяцев, наблюдая за профессиональными комедийными актерами и пытаясь воспринять их ритм и темп выступлений. Но когда Льюис — один из крупнейших комиков своего поколения — пригласил Де Ниро на ужин, Де Ниро не пошел…

«Да и как я мог пойти, — объяснялся потом Де Ниро, — когда по фильму я готов перерезать ему глотку?»

Льюис был удивлен таким высказыванием, но ответ его был дипломатичен:

«Де Ниро, видимо, никогда не слышал совета великого Ноэля Коварда, что актерам следует помнить свой текст и стараться не натыкаться на мебель, — заметил Льюис. — Просто в конце рабочего дня он все никак не может выйти из роли, бедняга».

Другая ключевая роль в «Короле комедии» — Маша, ненормальная поклонница Лэнгфорда, которая участвует в похищении и вносит нотку сексуальности в деяния Руперта. Де Ниро был уверен, что эта роль для Мерил Стрип, с которой он уже работал в картине «Охотник на оленей».

«Я просил Мерил встретиться с Марти и все обговорить, потому что боялся, что она начнет выкидывать коленца. Она очень, очень взбалмошна. И большая комедийная актриса. Она пришла, но, похоже, не хотела играть, не знаю почему. Мне лично казалось, что эта роль как раз по ней».

В конце концов роль была отдана перспективной молодой

актрисе Сандре Бернард, которая позже признавалась, что гораздо больше нервничала, знакомясь с Джерри Льюисом («он похож на всеобщего папашу»), чем с Де Ниро и Скорсезе. Она оказалась прекрасной исполнительницей Маши.

«В ходе съемок искра между мной и Де Ниро возникала совершенно естественно, — рассказывает она. — Он очень чувствительный и все схватывает моментально. Раньше мы его видели в ролях людей замкнутых, придурковатых, угрюмых, мучающихся. Но в роли Руперта он был на месте. Наши с ним персонажи перекликались, как две кукушки. Когда мы снимали на улицах, стояла невообразимая жара, градусов сто по Фаренгейту. И тут еще Скорсезе со своим чувством безысходности… Думаю, Джерри Льюису это все не очень приглянулось. Наверное, он ощущал, что это слабовато с профессиональной точки зрения. Он ведь и сам был режиссером. А тут все было неотработано, все на импровизации. «Во-о-от он, Руперт!»

Подобно фильмам «Нью-Йорк, Нью-Йорк» и «Правдивые признания», «Король комедии» не сумел найти своей аудитории. Говоря коммерческим языком, это был полный провал предприятия: в кассе было собрано всего 1,2 миллиона долларов против 19 миллионов, истраченных на производство фильма.

Вообще говоря, кассовые успехи Де Ниро довольно скромны. Из всех его фильмов только «Таксист» и «Охотник на оленей» могут считаться настоящими хитами. «Таксист» обошелся менее чем в 2 миллиона, а собрал около 12 миллионов только по кинотеатрам в США, «Охотник» слегка превысил смету, но зато принес в кассу верные 28 миллионов долларов. «Крестный отец II» был, безусловно, удачным фильмом, но его успех нельзя относить целиком на счет Де Ниро. Во всяком случае, трудно себе представить обывателя, который посадит детей в машину и рванет в ближайший кинотеатр, чтобы поскорее посмотреть новый фильм с этим актером. И тем не менее еще не так давно, в 1977 году, Де Ниро значился в первой десятке самых популярных актеров Соединенных Штатов. Это место в «табели о рангах» скорее объясняется его творческим уровнем, чем непосредственно кассовыми успехами его фильмов. Его статус, как «актера для актеров», и его умение чаще говорить «нет», чем «да», придают ему определенную ценность. И потом он всегда был любимцем критиков, а продюсеры ставят деньги именно на это.

Хотя «Король комедии» не имел кассового успеха, Де Ниро по-прежнему получал разнообразные похвалы критики, за которые иной актер и голову бы заложил. «Вог» пел ему дифирамбы как «самому крупному и волнующему актеру современного кино», «Ньюсуик» заявил, что Де Ниро «добавил

новый яркий портрет к своей славной галерее», а «Нью-Йорк таймс» назвал его игру «самым лучшим, сложнейшим и ярким исполнением за всю артистическую карьеру».

Действительно, исполнение Де Ниро роли Папкина в «Короле комедии» одно из лучших за всю его жизнь. В своих мятых блейзерах, слаксах, в белой кепочке он и вправду приводит в замешательство. Да, фильм комедийный, но он не смешной. И это даже не черный юмор. Это комедия глумления. Сцена, в которой Руперт приглашает сам себя на вечеринку в доме Джерри Лэнгфорда, чрезвычайно болезненно воспринимается зрителем, особенно из-за страстного исполнения Де Ниро. Его игра тут не так блестяща, как в роли Джейка Ла Мотта, и не так психологична, как в изображении Майкла Вронски, но она остается значительным моментом его творчества.

И до этого Де Ниро всегда рисковал. Он всегда старался идти непроторенными тропами. Но несколькими годами позже в большом интервью для журнала «Американ филм» он рассказал, что в «Короле комедии» пошел на риск, который себя не оправдал:

«У меня были определенные мысли насчет этого фильма, и потому это было интересно. Мартину я мог сказать: давай попробуем вот это, а давай то. Словно мы идем мимо магазина готовой одежды и примеряем костюмы, снятые с манекена. И причесочку потом подогнали под костюмчик. С таким персонажем вам приходится принимать что-то, соглашаться на что-то и делать что-то. Вам может показаться неуютно, потому что это «не вы», но в этом-то вся и соль. Надо просто попробовать. Вы можете попробовать то или иное, и вслед за вашим выбором придет и интерпретация. Возможно, она окажется неудачной, но это — ваш личный выбор, личный».

20. Бобби и Белуши

Пятница 5 марта 1982 года, вторая половина дня. Де Ниро живет в «Шато Мармон». Его любимый номер 64-й, один из двух пентхаусов отеля. Это местечко, хоть и весьма приватное, стало знаменито и из-за проживания тут другого завсегдатая отеля американского комика нового поколения Джона Белуши, который ворвался в Славу верхом на телевизионном хите «Ночная жизнь в субботу». Белуши удалось проникнуть в замкнутый круг друзей Де Ниро. Хотя Де Ниро умеет расслабляться и быть непосредственным, как любой человек, он трудно сближается с людьми, и все его дружеские связи возникают во время работы. Его компания — это люди, с которыми он любит работать и работает: Скорсезе, Де Пальма, Элиа Казан, актеры Харви Кейтель, Аль Пачино, Питер Бойль и продюсеры вроде Арта Линзона. Белуши не работал вместе с Де Ниро, но у них оказались общие интересы — наркотики. Они сдружились настолько, что Де Ниро навещал комика почти каждый день. В тот день Де Ниро не сумел дозвониться до Белуши в его номер. Правда, они виделись на рассвете, но позже Де Ниро не смог разыскать своего приятеля.

Он не знал, что Белуши лежит в своем номере мертвый, после того как ввел слишком большую дозу наркотика. Белуши было всего тридцать три года. Персонал отеля старался утаить эту новость от Де Ниро. Но тот настаивал, что должен поговорить с другом. Наконец, к телефону подошла служащая отеля, с которой у Де Ниро были приятельские отношения, и попыталась изложить события с максимальной осторожностью. Но прежде чем она сказала, что Белуши мертв, Де Ниро вдруг осознал всю серьезность ситуации для себя самого, зарыдал и бросил трубку…

Джон Белуши родился в 1949 году в Уитоне, штат Иллинойс. Отец его имел два ресторана, но затем разорился и вынужден был стать барменом. Мать работала кассиршей в местном универмаге. В семье было четверо детей. Джон был вторым ребенком. Юный Белуши часто вспыхивал и протестовал против того, что считал притеснениями по отношению к себе — сыну родителей-иммигрантов в маленьком косном городке на Среднем Западе. Его отчаяние и неудовлетворенность находили выход в двух вещах — в комедийных репризах и в наркотиках. Комический талант Белуши проявился впервые в старших классах школы, но уже тогда его юмор нес в себе нечто мрачное и анархическое. Дюжий парень со сплющенным боксерским носом, он умел взрываться такими эскападами, что вызывал смех практически в

любой аудитории. Мало кто мог устоять перед его обаянием. В 1971 году Белуши попал в труппу «Актеры Чикаго» («Second City Players») и вскоре стал верховодить труппой из-за бьющей через край энергии, отчасти питаемой и наркотиками, что в целом вызывало большое недовольство у многих членов труппы. Те, кто знал его, поражались дозам, которые он принимал. Он набрасывался на наркотики с энтузиазмом и жадностью ребенка, дорвавшегося до буфета с шоколадом.

Бывший директор чикагской труппы Дель Клозе разглядел в Белуши большой комический талант. По иронии судьбы, до того Клозе открыл такой же талант в Ленни Брюсе, который умер при сходных обстоятельствах… Клозе стал выступать в качестве наставника Белуши и его доверенного лица. И вот в начале 1975 года Белуши наняла компания Эн-Би-Си, которая искала нового ведущего для субботней передачи в «золотой промежуток» с 11.30 вечера до часа ночи. Президент компании хотел чего-то неординарного и динамичного. В результате появилась программа «Ночная жизнь в субботу», в которой впервые со времени «Шоу-шоу» Сида Сезара с такой силой проявилось дарование одного-единственного человека — ведущего. «Ночная жизнь в субботу» перевернула следующую страницу в истории американской комедии. Чиви Чейз, Эдди Мерфи, Гилда Раднер, Дэн Эйкройд и сам Белуши — все они, как и многие другие, обязаны этому шоу своей карьерой. И даже теперь, спустя двадцать с лишним лет, эта передача по-прежнему дает старт новому поколению комиков, таких, как Майк Майерс, Дэна Карви, Крис Фарли и Адам Сэндлер.

Белуши беззаботно принимал наркотики, и из-за этого возникала напряженность с другими участниками передачи. Наиболее острая вражда возникла у них с Чиви Чейзом. Белуши, выходец из небогатых слоев, возможно, завидовал обеспеченному Чейзу, а возможно, в глубине души понимал, что у Чейза получается смешнее… Впрочем, Белуши с большим успехом выполнял в программе роль патентованного придурка, и это давало ему устойчивую аудиторию. В течение двух лет продюсер шоу Лорна Майклз несколько раз увольняла его и снова брала на работу. Но летом 1977 года и Белуши, и Майклз наконец получили возможность отдохнуть друг от друга.

Режиссер Джон Лэндис делал картину под названием «Зверинец», разнузданную, грязноватую комедию, поставленную на тему из жизни американских колледжей. Самый отвратительный персонаж этой картины, некий Блато, был словно списан с Белуши. Компания «Юниверсал Студиоз» была настолько полна решимости снимать именно Белуши в этой роли, что

посулила прекратить финансирование фильма, если его не удастся привлечь. Но как выяснилось, им нечего было беспокоиться. После провала в своем первом фильме «На юг» Белуши просто рвался сниматься у Лэндиса. Картина получилась сенсационной и, когда вышла на экраны в 1978 году, оказалась самой удачной комедией за долгое время. Блато, проливающий пиво, портящий разнообразные продукты питания и крадущий трусики у купающихся девиц, стал своего рода символом юной придурковатой Америки, а сам Белуши стал выстреливать одну комедию за другой. И как это бывало со многими, первый успех чересчур вскружил ему голову, каждый его следующий фильм получался хуже, чем предыдущий, и ни один из них и близко не подошел к тому кассовому успеху, который имел «Зверинец». Даже картина «Братья Блюз», которую сейчас вовсю нахваливают за блестящую игру, тогда, в 1980 году, была сильно бита критиками, а режиссер Лэндис потратил на съемки около 27 миллионов долларов, превысив первоначальную смету на 11 миллионов…

Через два года, к моменту своей смерти, Белуши находился в глубоком кризисе. Карьера его клонилась вниз, а ненасытные аппетиты в отношении наркотиков сделали его жалкой пародией на самого себя. Слава испарилась настолько, что даже следователь, ведущий дознание по факту его смерти, не опознал его тела, пока ему не подсказали, кто перед ним лежит…

Вскоре после решающей неудачи с «Братьями Блюз» Джон Белуши возобновляет свои приятельские отношения с Де Ниро. Они встретились в голливудском ресторане, куда Белуши пришел со своей старой подругой актрисой Кэти Фишер. По иронии судьбы, эта самая Фишер, игравшая невесту Белуши в «Братьях Блюз», была также в главной роли в фильме «Империя отступает», который подорвал финансовый успех «Братьям».

Белуши с подругой собирались как следует выпить и закусить, перед тем как он должен был лететь в Колорадо, чтобы играть вместе с Блэр Браун в фильме «Континентальный разлом», романтической комедии, способной поправить дела Белуши на кинематографическом поприще. В один момент Де Ниро был тоже связан с этим фильмом — возникла идея, чтобы он играл там в паре со своей давней партнершей Джил Клейбург, но замысел не реализовался.

В ресторане комик был в таком возбужденном состоянии, что под конец пригласил всех присутствующих в ночной клуб «На скалах», его излюбленное местечко, так что вечер продолжался…

Восторженное отношение Белуши к Де Ниро было безграничным, но носило весьма причудливые формы. Белуши

обращался к нему не иначе как «Бобби Ди». В свою очередь, Де Ниро, хоть и был старше Белуши на шесть лет, тоже питал к нему искреннюю симпатию. Возможно, всегда дисциплинированный актер питал своего рода зависть к бесшабашному, молодому, плюющему на условности коллеге. Вполне вероятно, что впервые они встретились около 1972 года, когда Белуши жил в Гринвич Виллидж и играл в шоу «Лемминги», сатирическом ревю, где он сделал себе имя. Бобом Вудвардом было высказано предположение, что Белуши и Де Ниро вместе принимали кокаин. При этом он ссылается на вдову Белуши Джуди, которая якобы утверждала, что Де Ниро даже получил однажды травму и ему пришлось накладывать швы. Сам Де Ниро как-то раз говорил о своем сломанном носе, и возможно, речь шла именно о том самом случае. Как бы то ни было, Белуши тоже завидовал репутации Де Ниро как актера, целиком впитавшего систему Станиславского. Он восхищался увлеченностью Де Ниро своей профессией, ролью, отрешенностью от всего прочего в жизни. По мере того как их дружба крепла, Белуши стал надеяться на поддержку Де Ниро в том деле, которое, как он надеялся, принесет Белуши ту же славу у критиков и публики, какую Де Ниро принес его Трэвис Бикл из «Таксиста».

Тино Инсана был другом и коллегой Белуши с первой их встречи на прослушивании в 1971 году. Они уже несколько раз работали вместе и в начале 1982 года взялись за написание сценария из ранее созданных ими набросков. На первый взгляд это весьма жесткая вещь, предвосхищающая «чернушный» реализм. Белуши должен был играть рекламного дельца, который заново переосмысливает ценности, встречая на своем пути панк-музыканта Джонни Крома и его подругу. Рекламщик сам становится панком, и когда его друга обнаруживают в собственной квартире мертвым от передозировки наркотика, он выдает леденящий душу монолог в честь погибшего великого Крома. Как понимали друзья, этот безымянный сценарий будет иметь вес скорее за счет шокирования публики, нежели за счет актерской игры, и Белуши планировал тактику нагнетания шока. Всего за несколько дней до своей смерти он пытается убедить Инсану вставить в рукопись сцену, в которой одурманенный героином Кром будет уговаривать бывшего рекламщика-Белуши «кольнуться». Сцену Белуши был намерен увенчать различными спецэффектами и введением себе в вену гигантской порции героина прямо на экране.

Немудрено, что Инсана был напуган самой идеей подобной сцены. Продюсеры из «Юниверсал Студиоз» были в не меньшем ужасе. Помимо того что действия Белуши были бы

противозаконны, ни одна страховая компания не согласилась бы взять на баланс фильм, где существует риск смерти актера прямо на съемочной площадке. Но Белуши нахально стоял на своем, зная, что в его пользу есть один, но очень весомый голос — мнение Де Ниро.

К этому моменту друзья уже встречались почти каждый день. Де Ниро часто повторял, что он не может притворяться в игре. Ему нельзя было делать себе инъекцию наркотика перед камерой, иначе он неминуемо встал бы перед дилеммой — притворять или не притворяться? И Белуши пришел к заключению, что великий актер системы Станиславского поддержит его безумную идею… Случилось так, что дилемма эта разрешилась несколько иначе — и трагически… Инсана и Белуши расстались вечером 4 марта 1982 года, уговорившись поработать над сценарием на следующий день. А через несколько часов Белуши был найден мертвым.

Де Ниро часто называют загадкой, окутанной мистической тайной. Определить его суть — все равно, что пытаться вилкой поймать шарик ртути. И это проявилось во взаимоотношениях Де Ниро и Белуши в течение последних двенадцати часов жизни комика.

Вскоре после ухода Инсаны, Белуши был уже в клубе «На скалах» вместе с Кэти Смит. Они встретились четыре дня назад, когда Смит приобрела героин для Белуши. Белуши, который не любил колоться сам, попросил Кэти вколоть ему «спидбол» — дьявольскую смесь из героина с кокаином, которая способна еще была обжечь его привыкшие к дурману нервы…

Тридцатипятилетняя Кэти Смит пробивала себе дорогу в жизни как могла. Она путалась с музыкантами вроде Левона Хелма и жила с канадским певцом и автором песен Гордоном Лайтфутом три года — с 1972 по 1975 год. Она работала на подпевках у того же Лайтфута, а также у певца в стиле кантри Хойта Акстона. Смит была из тех девушек, которые всегда умели найти дорогу в «высшее общество» через закрытые кабинеты и бары «на верхнем этаже» типа ночного клуба «На скалах» — за счет тех приятных услуг, которые они способны оказать. В случае с Кэти этими услугами были ярко выраженные способности к добыванию наркотиков в любое время дня и ночи — и это открывало ей дорогу к богатым и избранным. К концу семидесятых, когда ее музыкальная карьера исчерпала себя, она занималась снабжением наркотиками своих приятелей и приятелей своих приятелей, вроде Джона Белуши.

В то время общий климат в Голливуде был далек от тех идиллических картин борьбы за собственное здоровье, которые

преобладают там сегодня. Примерно с 1975 года королем Голливуда стал кокаин. Один источник в интервью для «Лос-Анджелес таймс» назвал этот препарат «амброзией богов». В этом случае, вероятно, под местом жительства богов подразумевалась не гора Олимп, а Беверли-Хиллз, Малибу и другие точки концентрации голливудских звезд. Хэл Эшби, режиссер фильмов «Шампунь» и «Возвращение домой», утверждал, что употребление кокаина в тот период носило в Голливуде характер эпидемии. Он и сам употреблял кокаин, но говорил, что завязал, когда понял, что это искажает его восприятие действительности и приводит к глупым стычкам со старыми проверенными друзьями. Публицист Аль Эбнер вспоминает, что на съемках картины Спилберга «Ближний бой третьего рода» в Вайоминге весь багаж, присланный на съемочную площадку, был обыскан, поскольку наркотики доставлялись прямо туда… Хоть это и было противозаконно, но кокаин использовали даже как средство привлечения некоторых артистов, чтобы они подписали определенные контракты. В середине семидесятых годов прокатилась волна судебных процессов против актрис, арестованных по подозрению в употреблении наркотиков. В случае с Анжеликой Хастон, как писала «Лос-Анджелес таймс», обвинения были сняты с актрисы, но возбуждены в отношении ее режиссера Романа Полански. Другие, как, например, Луиза Лассер, Маккензи Филипс и Гэйл Фишер, были направлены на восстановительный курс. Но, несмотря на все это, кокаин оставался «дежурным» наркотиком для новой актерской братии, режиссеров и продюсеров, которые гордились своей способностью работать под воздействием кокаина еще успешнее. И те, кто мог достать кокаин, всегда могли рассчитывать на местечко в высших сферах Голливуда. Никому Кэти Смит особенно не нравилась, но она была нужна…

Де Ниро она тоже совершенно не нравилась. Он считал ее низменным существом и очень, похоже, сожалел, что она приобрела такое влияние на его друга Белуши. Когда он появился в клубе «На скалах» 5 марта, Белуши пошел к нему. Де Ниро пытался удержать его при себе. Возможно, из-за того, что там же присутствовала и Смит, Де Ниро вскоре ушел. Но Белуши очень хотел потолковать с ним о своем «наркосценарии», видимо, опасаясь, что может потерять твердую почву для решительной беседы с Инсаной и студией. Белуши сказал, что навестит актера ночью, после закрытия клуба, в его апартаментах, и Де Ниро согласился. В клубе той ночью был еще один знакомый Белуши — комик Робин Уильямс. Превосходный импровизатор, он сделал себе имя на телесериале «Морк и Минди». Для Уильямса были

оставлены в клубе записки от Де Ниро и Белуши, его старых приятелей, с сообщением, что они искали его и будут находиться в отеле «Шато Мармон».

И по сей день Уильямс уверен, что это была попытка договориться с ним и, вероятно, с Де Ниро. «Я пробыл в комнате у Белуши минут пять — десять, а потом свалил, — рассказывал Уильямс в журнале «Роллинг Стоун» в 1988 году. — Я только увиделся с ним и сразу же свалил. Он не особенно мной заинтересовался, у него были делишки поинтереснее. Собственно, когда я подошел, его в номере не было. Потом он входит и спрашивает: «Что это ты тут делаешь?» А потом предлагает мне кокаин, я принял и поехал домой. Если бы я знал, что тут происходит, я бы остался и попытался помочь. То есть он вовсе не колол себя шприцем прямо на моих глазах».

А на следующее утро Уильямс был сражен сообщением его партнера по съемкам, Пэма Доубера, о том, что его приятель умер.

Де Ниро тоже находился в тот момент в «Шато Мармон». Уильямс зашел к нему в пентхаус еще перед тем, как наведался к Белуши, но услышал за дверью женские голоса и не стал входить.

Уильямс тоже не питал никаких симпатий к Кэти Смит, считая ее пугающей и несколько излишне разбитной особой, даже на фоне безумного образа жизни Белуши. Итак, Уильямс побывал в номере Белуши в начале третьего ночи. Вскоре после его отъезда к Белуши наконец спустился Де Ниро. Он не желал беседовать со Смит, ему нужен был кокаин. Впоследствии Смит описывала, как Де Ниро и Уильямс «втягивали соломинкой кокаин, словно пылесосы новой модели». Де Ниро быстро заправился кокаином и, не тратя время на светский треп со Смит, вернулся к себе наверх.

Он ушел около трех часов ночи. Через некоторое время Смит смешала еще один «спидбол» для Белуши и один для себя. Сперва она укололась сама, а затем занялась Белуши. Когда они вместе легли в постель, Белуши пожаловался, что ему холодно. Она взяла теплое одеяло и включила обогреватель. Она вышла из номера Белуши около десяти часов утра, отметив лишь, что ее приятель тяжело дышал и похрапывал всю ночь. Однако с ним было все в порядке, по ее утверждению. Но живым его больше никто не видел. Вскоре после полудня Билл Уоллэйс, личный тренер и телохранитель Белуши, заехал в «Шато Мармон» и нашел его тело. Он вызвал «скорую помощь», но без толку — Белуши уже нельзя было вернуть к жизни. Патологоанатомическое исследование выявило наличие огромного количества морфина в его крови, которое накопилось

за последние двое суток жизни Джона Белуши.

Было установлено, что смерть произошла днем, в четверть первого, 5 марта 1982 года. Но будучи все еще не в курсе событий, Де Ниро, звонивший в номер мертвому другу, удивлялся, почему его нет на месте…

21. На втором круге

«Шато Мармон», должно быть, самое шикарное прибежище для богемы. Отель высится в конце Мармон-лейн за бульваром Заката, надменно взирая на линии волн, которые мерно, одна за другой накатываются на берег.

«Шато Мармон» стало любимым «лежбищем» голливудских «львов» с того самого времени, когда американская киноиндустрия переселилась в Лос-Анджелес с востока, из Нью-Йорка. С момента открытия отеля в 1929 году здесь останавливались Грета Гарбо, Эдит Пиаф, Мэрилин Монро… Неудивительно, что уединяться здесь любил миллиардер Говард Хьюз. Джин Харлоу провела тут медовый месяц, а Борис Карлов прожил в «Шато Мармон» пять лет. Де Ниро пробыл в отеле три года; Белуши умер здесь.

Когда отель открывали в 1929 году, реклама гласила, что он «неуязвим для пожаров и землетрясений». События 5 марта показали, что при всей устойчивости отеля к природным бедствиям, он не гарантирует защиты от скандалов.

Вскоре после 5 марта детектив Эддисон Арси выступал в суде в центре Лос-Анджелеса. Сейчас Арси работает в Департаменте по грабежам и убийствам в штаб-квартире полиции Лос-Анджелеса. В 1982 году он был детективом по убийствам. Как раз во время его выступления в суде и поступил звонок из отеля «Шато Мармон» после обнаружения в номере тела Белуши.

В те годы техника связи еще не получила такого невиданного развития, как сегодня, и при отсутствии мобильных телефонов и пейджеров не так-то легко было вызвать офицера, находящегося вне здания, если у него не имелось при себе рации. Наконец с Арси удалось связаться и вызвать его в полицейский департамент. Он немедленно выехал на место. В отеле он обнаружил, по его словам, «кошмарное скопление» полицейских и журналистов. Дежурным офицером был в тот день детектив Рассел Кастер. Он быстро провел Арси в заднюю спальню номера. Там он сдернул простыню с тела умершего; Арси не опознал тело, пока Кастер не сообщил ему, что это Джон Белуши.

Когда Арси только прибыл, он придерживался того же мнения, что и прочие полицейские, занимавшиеся этим случаем. Как они считали, имел место несчастный случай, скорее всего, передозировка наркотика. Действительно, первое полицейское заявление для репортеров гласило: «Смерть произошла по естественной причине. Оперативники не видят поводов для сомнения».

Флегматичный, хладнокровный Арси вспоминает о событиях пятнадцатилетней давности:

«Смерть считали случайной до заключения судебно-медицинской экспертизы, которое позволило сделать окончательный вывод. Как правило, такие случаи мы первоначально квалифицируем как смерть от неясных причин. Когда мы получаем на руки отчет коронера, выносится определение о случайной смерти или передозировке, или еще о чем-нибудь».

Первоначальное мнение сохранялось и на следующий день, когда заключение судмедэксперта показало, что имела место передозировка наркотика.

Кэти Смит вернулась в отель примерно через час после того, как туда вызвали полицию. Ей не сразу сообщили о смерти Белуши, но потом работник персонала отеля узнал в ней женщину, которая была с Белуши накануне его смерти, после чего ее заковали в наручники и препроводили в полицию. На месте происшествия работали оперативники, и их первейшая задача заключалась в поиске улик. Пока одни занимались охраной места происшествия, снятием отпечатков пальцев, зарисовками и фотографированием, других привлекли к прочим аспектам расследования.

Так, детективу Ричарду Иддингсу поручили провести первые допросы Кэти Смит. Сперва Кэти была страшно встревожена, поскольку предполагала, что Белуши арестован за хранение наркотиков и ее саму хотят обвинить в незаконных действиях с наркотиками. И именно детективу Иддингсу выпало сомнительное удовольствие сообщить Смит о смерти Белуши. Смит была в шоке, но настойчиво повторяла, что Белуши был в полном порядке, когда она уходила от него поутру.

Хоть она и была потрясена, но давала показания с готовностью. Вспомнила и сообщила детективу, кто был с Белуши накануне, упомянув Роберта Де Ниро и Робина Уильямса по именам. Она также призналась, что сама употребляет наркотики. Полиция обнаружила в ее сумочке ложечку и шприц — инструменты, необходимые для смешивания «спидбола». Тем не менее ее не стали задерживать, и она покинула полицию. Арси помнит растерянную молодую женщину, проскользнувшую мимо него по коридору к выходу…

Впоследствии полицию жестко критиковали за то, что сыщики не использовали обнаружение наркотических аксессуаров как повод для задержания Кэти Смит, которая после выхода из полицейского участка немедленно вылетела в Канаду. Однако в первый момент полиция была больше обеспокоена другими

проблемами.

«Были сомнения, стоит ли выпускать ее, учитывая наличие у нее шприца, — вспоминает Арси. — Но все-таки решили ее освободить. В конце концов мы получили ее показания. В тот момент основная задача была сконцентрировать ее внимание на времени и месте событий и попытаться выяснить, что и как происходило, когда Джон Белуши был еще жив».

Без сомнения, это был случай, привлекший к себе пристальное внимание прессы. Но не возникало ни малейшего подозрения, что Кастер, Арси или кто-нибудь другой из следователей находится под влиянием мнений, высказываемых в прессе. Это всего лишь стереотип, сформированный плохими фильмами, будто полиция поддается общественному мнению и подгоняет под него свои заключения. Высшие чины, вероятно, могут испытывать определенное политическое давление, но последнее редко доходит до рядовых работников полиции. Каждая улика берется на заметку и детально разрабатывается, каждый свидетель подробно опрашивается, и всякая версия разрабатывается до тех пор, пока не даст результаты или не отпадет.

Эддисон Арси говорит, что так тщательно исследовать все мельчайшие подробности дела он выучился, когда ему пришлось попотеть над делом о смерти Джона Белуши. Пока он с коллегами методически продвигался рутинным полицейским путем, произошло событие, которое не просто сбило их с ног, а, можно сказать, втоптало в грязь.

Кэти Смит, получив 15 тысяч долларов от бульварного листка «Нэйшнл Инкуайер» за свое интервью по поводу происшедшего, заявила, что смешала «спидбол» для себя и для Белуши и «по сути дела убила Джона». Опять прозвучали имена Роберта Де Ниро и Робина Уильямса, бывших накануне с Белуши. Статья в «Инкуайере», хотя и вызывала некоторые сомнения, поскольку за нее было заплачено, тем не менее привлекла внимание следствия к человеку, который до тех пор оставался в тени. Речь идет о детективе Иддингсе. Смит не сказала ему о «спидболе»; напротив, она заявила, что уже в течение нескольких дней не принимала наркотики. Но теперь, после ее признаний в прессе, теория о несчастном случае была похоронена.

«Поскольку Смит сделала эти заявления о виновности, пришлось заводить дело об убийстве», — признается Арси.

Следовательно, и Де Ниро и Уильямс должны были быть допрошены. Окружной прокурор Майк Генелин подтвердил, что, хотя эти двое не под подозрением, необходим их допрос. Он также сказал репортерам, что оба актера должны суметь по

меньшей мере подтвердить независимые показания друг друга.

Кинозвезды живут своей особой жизнью и вращаются по своим собственным орбитам и потому мало привычны к тому, чтобы им задавали неприятные вопросы, не говоря уже о полицейских допросах, так что следователи с грустью понимали, что предстоит нелегкая работка.

«Мы понимали, что на какой-то стадии нам придется объясняться с их адвокатами, но для начала решили попробовать поговорить с их помощниками по связям с общественностью, — вспоминает Арси. — В случае с Робертом Де Ниро мы с самого начала натолкнулись на глухую стену. Помощники заявили, что он в Италии, только что уехал на съемки нового фильма и до него не добраться. Робин Уильямс сперва тоже был недоступен, но в конечном счете стал сотрудничать со следствием. Нам было сказано, что его адвокаты с нами свяжутся. Мы сумели добиться от них согласия, чтобы Уильямса допросили в присутствии адвоката, но насчет Де Ниро нам твердо заявили, что он не сможет вернуться в Соединенные Штаты для дачи показаний».

Летом 1982 года Де Ниро действительно находился в Италии, занятый на съемках картины «Однажды в Нью-Йорке». Полиция несколько раз пыталась с ним связаться, но следователей всякий раз вежливо, но твердо осаживали. И те пришли к выводу, что если показания Де Ниро вообще могут быть получены, то это возможно сделать только в самой Италии.

«Мои начальники решили, что я не поеду в Италию для допроса мистера Де Ниро из соображений экономии средств, — рассказывает Арси. — Мы, вообще-то, не считали его по-настоящему замешанным, но надеялись, что его информация поможет делу. Он мог или подтвердить показания Кэти, или нет. Он мог дать мне такие сведения, которые круто поменяли бы направление расследования. Ведь его показания могли сильно отличаться от признаний Кэти Смит.

Я не переставал пытаться каким-то образом вытянуть у него показания, потому что понимал, что в этом деле я мелкая сошка, — продолжает Арси, который, уже в недавнее время, был отчасти вовлечен и в дело О-Джей Симпсона[7] (который, в свою очередь, написал книгу о том, как средства массовой информации и общественное мнение влияют на действия полицейских следователей…). — Я знал, что я окажусь стрелочником, и потому стремился сделать все, что возможно. Для меня стоимость поездки в Италию не играла никакой роли, но раз уж дело пошло наверх по инстанции, выше уровня лейтенанта, ясное дело, что им нелегко было решить, стоит ли меня посылать или нет».

Так что высшие чины в конце концов решили, что не стоит.

Правда, десять лет спустя положение изменилось, и Арси был командирован на Багамы выискивать малейшие следы по делу Симпсона, а потом даже готовился к командировке на Каймановы острова ради выяснения всего лишь одного-единственного телефонного номера!

В случае с делом Белуши время поджимало, поскольку пресса, похоже, резвилась вовсю. Решили продвигаться вперед, базируясь на информации, предоставленной Кэти Смит и другими свидетелями. Робина Уильямса, в отличие от Де Ниро, удалось допросить. Актер был в зените своей славы после картины «Морк и Минди», и его адвокаты явно чувствовали, что защищают не просто человека, а образ. Адвокаты настояли на своем присутствии при допросе при условии, что вопросы будут задаваться сначала им, а они решат, стоит на них отвечать Уильямсу или нет…

Неудивительно, что эта беседа оказалась далеко не самой информативной для следователей.

Учитывая согласие Уильямса на сотрудничество со следствием и близкую дружбу Де Ниро с Белуши, кажется странным, что Де Ниро не хотел помочь в расследовании. Не исключено, что приближенные Де Ниро на свой страх и риск отшивали полицейских, а самому актеру ничего не сообщали о постоянных звонках и настойчивых просьбах следователей. С другой стороны, кажется маловероятным, чтобы он и Уильямс хотя бы раз не обменялись по телефону мнениями по этому вопросу. Но в тот момент, как мы увидим, у Де Ниро имелись другие проблемы.

Итак, после заявления, сделанного в «Инкуайере», Кэти Смит сбежала в Канаду. Но вследствие публикации этой статьи в сентябре 1982 года в Лос-Анджелесе собралось на заседание Большое Жюри. Невозможно избежать дачи показаний Большому Жюри — это является оскорблением суда и наказывается законом. Уильямс дал показания лично. Де Ниро передал их по телефону. Поскольку заседания Большого Жюри являются тайными, никто не знает, что сказал тот и другой. Это очень огорчило детектива Эддисона Арси:

«Ну да, конечно. Не хочу сказать, что я провернул бы это лучше, но я хотел бы заставить его сделать определенные признания. Но, так или сяк, мистер Де Ниро оказался просто недостижим. И если бы беседа с мистером Уильямсом могла бы что-то действительно дать, то, я уверен, его адвокаты-телохранители просто не подпустили бы меня к нему точно так же. И была бы ситуация, когда под контролем не допрашиваемый, а следователь… Я не имею ничего против присутствия адвокатов

на допросах, но когда они хотят от меня, чтобы я заранее написал вопросы и представил им, это уже не допрос, а черт знает что».

15 марта 1983 года, через год и десять дней после смерти Джона Белуши, Большое Жюри Лос-Анджелеса вынесло свой вердикт, в котором обвинило Кэти Смит в убийстве второй категории и в нарушении законодательства о наркотиках. Она все еще находилась в Канаде, так что были начаты процедуры по ее депортации оттуда в США. Смит со своими адвокатами боролась за каждый процедурный шаг. Убийство второй категории означает, что Смит убила Белуши без намерения сделать это. Дело подвели под уголовное законодательство штата Калифорния, по которому человека можно обвинить в преступлении, если убийство произошло в ходе совершения ординарного уголовного преступления — в данном случае введения наркотиков. Следователи называют эту классификацию аббревиатурой BARROM: «Грабеж, Поджог, Изнасилование, Кража и Остальные Случаи».

«Представьте себе, — поясняет детектив Арси, — что двое отправляются на ограбление, и один соглашается вести машину, а другой вламывается в дом. Когда он оказывается там, он напарывается на восьмидесятилетнюю старуху, которая там проживает. Он хочет спустить ее на первый этаж и подталкивает к лестнице, но старуха падает и умирает, потому что ей восемьдесят лет. Они удирают, их арестовывают и осуждают за убийство второй категории. Это уголовный закон. Так вот, если мы применим его к случаю Кэти Смит, то она ввела Белуши наркотик, что является уголовно наказуемым деянием, в результате которого он умер, следовательно, ее действия квалифицируются как убийство второй категории. Здесь нет каких-то незаконных нападок на нее. Она не хотела убивать его, о'кей, все произошло случайно. Но ведь это то же самое, как с теми двумя ребятами, которые пошли на грабеж. Парни не хотели убивать старуху. Но во время и в результате совершения ими уголовных деяний человек умер. А значит, это убийство второй категории».

По уголовному законодательству только Кэти Смит подлежала преследованию. Даже если бы Де Ниро, Уильямс или кто-нибудь еще присутствовал в комнате, когда она вводила Белуши наркотик, они не были бы виновны. Может быть, это и объяснили Уильямсу его адвокаты, а адвокаты Де Ниро не просветили своего клиента — неизвестно. Конечно, всегда есть риск, что человек в подобных обстоятельствах может быть осужден как соучастник, но для этого нужен дьявольски въедливый следователь и сверхъестественно хитроумный

прокурор. Был и другой важный момент, который подчеркнул детектив Арси, докладывая окружному прокурору перед тем, как было вынесено решение в отношении Кэти Смит:

«Представьте себе уличного бродягу Джона Доу, у которого нет ни кола ни двора, — рассказывал Арси. — Ему не на что жить, его раз сорок арестовывали за бродяжничество, и все понимают, что он — опустившийся идиот. В один прекрасный день ему в руки попадает добрая порция наркотика, и он идет с этим к своему приятелю, такому же раздолбаю. Он вкалывает ему дозу, и приятель помирает. Ну и что, мы станем заводить на него дело об убийстве? Вокруг полно людей, которые не могут сами себе сделать укол. Но когда они умирают, разве кто-нибудь обвиняет такого Джона Доу в убийстве? А я слышу в ответ, что подобные обвинения выдвигаются на основе каждого конкретного случая. И у меня в печенках сидит чувство, что это дело раскручено именно из-за того, кто в нем замешан. Получается двойной стандарт? Еще бы!»

Единственным разумным основанием для раскручивания этого расследования, опросов Уильямса, Де Ниро и многих других стало заявление Кэти Смит, сделанное журналу «Нэйшнл Инкуайер». Не так давно, когда Дженнифер Флауэрс обвинила кандидата в президенты США Билла Клинтона в супружеской измене, никто не обратил на это интервью серьезного внимания, поскольку за него Флауэрс получила гонорар. Но в то время интервью Кэти Смит было воспринято с большим доверием, чем оно того заслуживало. Упомянула ли она имена Де Ниро и Уильямса только затем, чтобы «приперчить» свое интервью и оправдать полученный гонорар? Или она решила отомстить им таким причудливым образом за их некоторые слабости? А может, ее заявление входило в план, призванный разжечь вокруг них скандал?

Хотя интервью читали миллионы людей, лишь немногие слышали оригинал магнитофонной записи беседы. Одним из этих немногих был Эддисон Арси.

«Когда я прослушал эту кассету, мне стало очевидно, что они нарочно подводили ее к тому, что хотели от нее услышать, — вспоминает он. — Это была такая беседа, в которой репортер дает восемьдесят пять или даже девяносто пять процентов информации, а от Смит требовалось только сидеть и отвечать: «Да, верно. Да, это было так». К концу беседы язык у нее стал заплетаться, а поведение как-то выходило за нормальные рамки… Из всего моего опыта работы с наркотиками в полиции я уловил, что во время беседы она курила сигарету с марихуаной, при этом еще и пила спиртное. Так что обстановка там была весьма

расслабленная, и беседа шла под полным контролем журналиста».

Но даже при больших подозрениях, что основную часть материала статьи просто «скормили» Смит и дали ей подписаться, полиция все равно отнеслась к интервью вполне серьезно и дала ход делу.

«Видите ли, — продолжает детектив, — когда она рассказывает, как пришла с кокаином, а Де Ниро с Уильямсом схватили соломинки и принялись втягивать кокаин «как пылесосы», то для меня ясно, что уж это никто ей не подсказал, не мог подсказать. Это ее истинные показания, ее свидетельство».

Кэти Смит в конечном счете была осуждена и отбыла свой срок. В результате она сумела освободиться от своей дурной наклонности и даже стала консультантом по наркотикам.

«Меня это очень взволновало, — продолжает Арси. — Она писала мне письма. Я беседовал с ней в Канаде, и я никогда не забуду наш разговор, когда ее срок подошел к концу. Она сказала мне, что могла бы получить тот же самый срок и без выдворения. Я верю, что так. Она ведь вернулась назад и подверглась аресту. Впрочем, в тюрьме легко бывает приобрести «просветленный» взгляд на жизнь. А как только человек оказывается потом на свободе, он снова берется за свое… Пусть для людей вроде Де Ниро или Уильямса она была низкой тварью, по их стандартам она такой и была, наверно. Просто она доставала наркотики, и ей позволяли держаться рядом. Но теперь я бы не поверил, что она снова на это способна. Думаю, что язык Кэти Смит — ее злейший враг. Из-за него она и попала в беду. Я ей так и сказал, дескать, если бы вы, Кэти, держали язык за зубами, никто бы вас не схватил. Подумать только, она сделала это всего за пятнадцать «кусков»! Думаю, она стала жертвой своей любви к наркотикам и к бутылке. А эти пятнадцать «кусков» у нее небось вылетели в миг!»

22. Искушение

Смерть Джона Белуши была сокрушительным ударом для Де Ниро. Ибо, возможно, впервые в своей жизни его стали мучить сомнения в себе и в выбранной профессии. Он, видимо, считал, что все теперь оборачивается против него.

Де Ниро не из тех, кто легко сходится с людьми. Он даже подолгу изучает режиссера, прежде чем приходит к решению с ним работать. Та быстрота, с которой он сдружился с Белуши, была для него скорее курьезом, чем правилом. И для Де Ниро, столь стремительно ринувшегося в эту дружбу и так внезапно потерявшего друга, это было жестоким потрясением. И без того не слишком эмоционально открытый, он стал еще более замкнутым.

Он решил бросить играть и исчезнуть с глаз публики — стать режиссером. Ходили разговоры о мюзикле, который он собирался снимать вместе с музыкальным продюсером Куинси Джонсом. Де Ниро должен был обеспечить литературно-сюжетную часть, а Джонс — музыкальные вставки. Проект этот рухнул, не зайдя особенно далеко.

Момент, когда умер Белуши, оказался критическим. Всю жизнь Роберт Де Ниро верил в себя, даже когда эта вера немногими разделялась. Когда же его вера наконец получила солидное подтверждение в виде «Оскара» в номинации «Лучший актер», торжество было омрачено инцидентом с Хинкли, стрелявшим в Рейгана. Едва он успел успокоиться, погибает близкий ему человек, друг…

Беда, как говорят, не приходит одна. Несчастье, как водится, троицу любит. И вскоре Де Ниро предстояло испить горькую чашу до дна.

Он по-прежнему встречался с Хелен Лизандрелло. Примерно в то же время, когда скончался Белуши, Лизандрелло сообщила Де Ниро, что ждет ребенка. Год назад она тоже была беременна от него, но тогда сделала аборт, ничего ему не сказав. А на сей раз решила оставить ребенка. В сентябре 1982 года газеты объявили, что у Роберта Де Ниро родилась дочь «от его любовницы, темнокожей певицы Хелен Спрингс» («Спрингс» — сценический псевдоним Лизандрелло). Де Ниро в это время официально еще был женат, хотя они с Дайан Эбботт жили раздельно. Они продолжали оставаться в дружеских отношениях — она сыграла с ним в «Короле комедии» в эпизодической роли возлюбленной Руперта. У них был сын Рафаэль, которому к тому моменту исполнилось уже пять.

Де Ниро, хотя и не прыгал от счастья, все же был скорее рад

рождению ребенка и щедро на него потратился. В прессе толковали, что и Лизандрелло получила от него немалые подарки, включая спортивный автомобиль и целый гардероб… Далее в газетах говорилось, что Де Ниро и его любовница назвали девочку Нина Надейя. Через десять лет, в разгаре судебной тяжбы об установлении отцовства, Лизандрелло опишет обстоятельства несколько иначе, нежели в разговоре с Синди Эдамс.

«На сей раз я сказала Бобби… Похоже, он сам знал, что делать, и дал мне какой-то рецепт настойки на травах, но она не помогла… Тогда он сделался жутко нервным, стал орать на меня, и моя сестра даже заставила меня повесить трубку, когда он вопил на меня по телефону. Потом я каждый раз подпрыгивала на месте, когда звонил телефон… Он говорил мне: «Ты не должна рожать этого чертового ребенка. Что ты решила?» Я говорю ему: «Я не пойду на аборт». Он возненавидел меня, и с того момента десять лет он испытывал на мне свою жестокость. Все время пил и ни минуты не давал мне почувствовать себя счастливой. Он повторял: «Твое дело трахаться со мной между съемками, сучка, а не беременеть». Это было просто психическое насилие».

Следует иметь в виду, что эти комментарии Лизандрелло были высказаны в разгар судебного процесса, в результате которого она намеревалась получить денежное содержание для своего ребенка. В ее интересах было описать Де Ниро в самых мрачных красках. И хотя ее заявления были шокирующими, Де Ниро ничего не отрицал, и единственное, что он требовал, — это установления своего отцовства в суде.

Хелен Лизандрелло утверждала, что это Де Ниро назвал ребенка Ниной и что он дал ей 50000 долларов еще до рождения девочки. Она утверждала, что он сам обставил для ребенка комнату. Однако все выплаты были сделаны наличными. Не сохранилось никаких чеков или письменных свидетельств. После рождения ребенка Лизандрелло, по ее словам, разговаривала с Де Ниро:

«Он стал ныть: «Тебе нужны мои деньги, тебе нужны мои деньги». А я ему говорю: «Я делаю восемьдесят тысяч в год и могу обеспечить моего ребенка. Я хочу от тебя только то, что хотела бы получить любая мать». Нет, это был просто кошмар. Он блестящий манипулятор людьми».

Когда ребенок родился, Де Ниро был в Италии на съемках фильма «Однажды в Америке». Оттуда он по телефону передавал свои показания Большому Жюри, заседавшему по делу Кэти Смит. Вообще говоря, его отлет в Италию напоминал судорожную реакцию человека, стремящегося укрыться подальше от источника своих неприятностей. Но в данном случае актер явно выбрал

нелегкое прибежище.

«Однажды в Америке» — это гангстерская история, снятая итальянским режиссером Серджио Леоне. Когда в 1982 году начались съемки, Леоне уже потратил двенадцать лет жизни и немало собственных денег на то, чтобы стронуть проект с мертвой точки. Фильм базируется на автобиографическом романе «Под колпаком» («The Hoods»), написанном престарелым уже Гарри Греем, когда он отбывал небольшой срок в тюрьме «Синг-Синг». Леоне специально приезжал в Нью-Йорк для встречи с Греем и был под большим впечатлением от его рассказов. Хотя известность Леоне принесли вестерны, вроде картин «Доллар» с Клинтом Иствудом и «Однажды на Западе», Леоне увлекся романом Грея. Он заявил, что времена сухого закона и эпоха гангстеров представляют собой «второй рубеж» в истории Америки.

«Однажды в Америке» — это рассказ о взлете и падении двух друзей детства, Дэвида по прозвищу Лапша и Макса, которые прокладывают свой жизненный путь через гангстерские круги. В отличие от «Крестного отца» фильм Леоне разворачивается на фоне жизни еврейской преступной группировки, так сказать, «Кошер Ностра». Первоначально было задумано, что вся история как бы прокручивается в памяти состарившегося Лапши. Сперва Леоне думал снять различных знаменитых в прошлом актеров гангстерского кино в нескольких ролях второго плана. Гленн Форд, Генри Фонда, Джордж Рафт и Джин Кэбин согласились принять участие. Но в конечном счете Леоне решил снимать только современных актеров. Роберт Де Ниро должен был сыграть Лапшу, а Джеймс Вудс — Макса. В составе исполнителей были также Элизабет Макговерн, Трит Уильямс, Тьюсди Уэлд, Берт Янг и Дэнни Айелло.

По роману Грея, образ Дэвида Аронсона — Лапши — был как бы составлен из портретов двух самых влиятельных в американском гангстерском мире людей — Багси Зигеля и Мейера Лански. Зигель был человеком, мечтавшим построить Лас-Вегас, а более рассудительный Лански претворил эту мечту в практическую реальность. Де Ниро снова подошел к делу со всей серьезностью. Он обратился за помощью к своему приятелю диск-жокею Джерри Блаватту из Филадельфии. Блаватт знал гангстера по имени Никодимо Скарфо по кличке Маленький Ник. Де Ниро попросил Блаватта, не мог бы Скарфо устроить ему встречу с Лански, который все еще был жив в то время. Скарфо отказался, и Де Ниро не стал настаивать.

«Почему Де Ниро? — объяснял Леоне свой выбор. — Я считаю Боба не столько актером, сколько воплощением любого

персонажа, которого он играет. Пока он не почувствует себя в «чужой шкуре», мы не можем снимать. У нас с ним один и тот же недостаток. Мы увлечены деталями и маниакально стремимся к совершенству. Мы снимали шесть месяцев, и я перебрал многих больших актеров, но я счастлив, что в конце концов сделал такой выбор. Я нахожу, что американские исполнители непосредственны, но нет никого лучше Де Ниро, который и подготовленный, и непосредственный одновременно».

Хоть Леоне и был убежден, что у него с Де Ниро много общего, он давал значительно меньше свободы своей звезде, чем это делали некоторые другие режиссеры. Скорсезе и Де Ниро могли проводить по нескольку часов, обсуждая сцены, но так было, конечно, не со всеми. Фрэнсис Коппола, к примеру, просто выходил из себя, когда молодой Де Ниро постоянно задавал ему вопросы на съемках второй части «Крестного отца». Майк Николе вообще пошел на крайнюю меру и исключил Де Ниро из состава исполнителей фильма «Богарт спал здесь», когда больше не смог терпеть. Леоне выбрал другой путь. Он был готов сотрудничать, но на своих условиях. Он вовсе не собирался ходить с Де Ниро в обнимку, но ведь всегда можно прийти к некоему компромиссу ради дела.

Описан случай, когда Леоне столкнулся с проблемами при установке места камеры. Де Ниро стал интересоваться подробностями работы Леоне и давать ему советы, тогда режиссер, не моргнув глазом, пригласил актера самому посмотреть в объектив камеры. И Де Ниро признал, что Леоне был, пожалуй, прав.

«Я очень рад, что ты так думаешь, Боб, — довольно сухо заметил Леоне, — тем более что в конечном счете я — режиссер этой картины».

Де Ниро вспоминает о работе с Леоне:

«Я иногда просил его показать, как он собирается снимать то или это. Если правильно выбрать момент, из режиссера можно вытянуть очень органичное видение сцены. Когда он мне объяснял, я говорил: «О'кей, понятно. Ты не показал мне саму игру, но я теперь знаю, как ты хочешь, чтобы это было». Тогда у меня хотя бы появлялся замысел исполнения».

Несмотря ни на что, они сохраняли друг к другу большое уважение. Когда картина «Однажды в Америке» была закончена, у них возникло желание поработать вместе еще раз. Леоне умер в апреле 1989 года. Последние пять лет жизни он вкладывал собственные деньги в проект фильма о блокаде Ленинграда во время войны с фашистской Германией, в котором согласился сниматься в главной роли Де Ниро.

Блокада Ленинграда — весьма подходящая метафора для описания того, что приключилось с Леоне после окончания картины «Однажды в Америке». Частично съемки финансировала студия «Лэдд компани» — на 10 миллионов долларов, — что составляло треть или четверть общего бюджета фильма, в зависимости от того, кому верить. Но американская аудитория попросту не восприняла 227-минутную монтажную версию фильма Леоне. В феврале 1984 года состоялся предварительный показ картины, на котором публика разъярилась от более чем трехчасового просмотра и была крайне недовольна представленной лентой. Говоря по справедливости, это больше характеризует американскую зрительскую аудиторию, чем творение Леоне. «Лэдд компани» была вынуждена вмешаться и «подстричь» ленту.

«Стрижка» обошлась в 80 минут, то есть удалено было более трети фильма. Леоне считал, что фильм был не просто обрезан, а «варварски искромсан». Влиятельный критик из «Нью-Йорк таймс» Винсент Кэнби писал, что студийная версия фильма выглядит так, будто ее «сокращали, следуя указаниям шарика рулетки». В обзоре Кэнби фильм был назван «небрежно склеенным набором кадров». Истинная трагедия режиссера состоит в том, что сокращения полностью изменили первоначальный смысл фильма и сместили все акценты. В этой версии выстроена более-менее последовательная хронология событий, но исчезает элегантная метафора Леоне с отрывочными воспоминаниями престарелого героя. Версия самого режиссера была показана в Каннах в 1984 году, и в Британии и по всей Европе удостоилась похвал.

«Главный герой фильма — время, — говорил сам Леоне. — Время и память. Картина снималась как бы в наплывах памяти, чтобы показать сам процесс воспоминания. У меня вовсе не было намерения делать именно гангстерский фильм, а в американской студийной версии он так и выглядит, ведь они оставили только «крутые» эпизоды, один за другим. Много лет назад глава «Парамаунт» Чарльз Бладхорн предлагал мне снимать «Крестного отца», но я отказался, потому что вовсе не желал делать кино про гангстеров».

Однако существует и третья версия ленты «Однажды в Америке». Она была смонтирована для итальянского телевидения и смотрится намного лучше, чем две другие. Сейчас именно она считается окончательной версией фильма, и в ней — сквозь страшноватый старческий грим — ярко блещет актерский талант Де Ниро.

«Он заставляет вас почувствовать тяжесть ранних

воспоминаний Лапши и всю глубину его разочарования в себе, — пишет Полин Кэл в своем обзоре, посвященном фильму. — Он заставляет вас ощутить, что Лапша не забывает, не может забыть прошлое, и все части фильма удерживает вместе его всепроникающее чувство вины».

Де Ниро было предложено на выбор две роли — Лапши и Макса. В конечном счете он выбрал Лапшу — роль человека, переполненного мучительным сознанием вины. Вина была его неотступной темой в тот период. Хотя он сделал этот выбор до смерти Белуши и беременности Лизандрелло, тут есть что сказать о мотивах его выбора…

Премьера «Короля комедии» состоялась в Нью-Йорке 9 февраля 1983 года, а Де Ниро в это время все еще работал в Европе над фильмом «Однажды в Америке». Мартин Скорсезе, перенесший немало ужасных минут при представлении своего комика Папкина, лихорадочно готовил следующий проект. Барбара Херши, сыгравшая одну из главных ролей в фильме «Берта по вызову», дала ему почитать роман «Последнее — искушение Христа». Противоречивый роман грека Никоса Казандзакиса описывал жизнь и страсти Христовы. Когда Христос уже распят на кресте, Дьявол предлагает ему возможность сойти с креста и жить до старости нормальной жизнью обычного человека, с женой и детьми в уважении и почете. Но Христос отвергает эту сделку с Сатаной и осуществляет свое предназначение.

Картина обещала быть нелегкой, но «Парамаунт» согласился финансировать ее на относительно умеренную сумму в 11 миллионов долларов. Основная проблема состояла в исполнителе главной роли. За исключением его документальных работ во всех последних четырех фильмах Скорсезе в главной роли выступал Де Ниро. И киношники предполагали, что Скорсезе еще раз предложит Де Ниро сыграть у него в картине. Скорсезе дал книгу Полу Шрейдеру для создания на ее основе сценария. Шрейдер тоже сознается, что все время думал о Де Ниро в главной роли. Скорсезе летел в «Конкорде» в Париж и, готовясь к обеду с Де Ниро, надеялся, помимо прочего, изложить ему и перспективы этого проекта. Однако актер был нерасположен к этой роли.

«Он объяснил мне, что не очень-то хочет участвовать в этом деле, — вспоминает Скорсезе. — Бобби знает, что любой сценарий в моих руках преображается до неузнаваемости. Он сказал, что не может ходить перед камерой в рубище и вспоминать Пола Ньюмена… И еще Де Ниро мне сказал: «Это не тот фильм, в котором мы снова должны быть вместе». Так что, вообще говоря, парня не так-то легко было уговорить

взгромоздиться на крест — а ведь такое делается только по собственному желанию… Для Де Ниро делать фильм — это значит три года к нему готовиться. Когда мы снимали «Нью-Йорк, Нью-Йорк», он в перерывах готовился к «Бешеному быку», хотя «Быка» мы стали снимать только через несколько лет. Но если он чем-то заинтересовался, я это сразу чувствую. Мы всегда понимаем друг друга, мы всегда беседуем довольно откровенно. А по поводу этого религиозного фильма мы ничего не обсуждали. Мы как бы молча договорились, что я дам ему посмотреть сценарий, и если ему понравится, тогда все в порядке».

У Скорсезе, который когда-то лелеял мечты стать католическим священником, имелись веские мотивы для создания этой картины. Но, несмотря на их общность, Де Ниро не разделял религиозных чувств Скорсезе. Католичество в семье актера шло от бабушки, но оно не поддерживалось ни отцом, ни матерью, да и в последующей жизни было мало места для религиозного культа. Однако помимо религиозных соображений была ведь и дружба со Скорсезе!

«Я вовсе не стремился играть Христа, — вспоминает Де Ниро. — Это все равно что играть Гамлета. Я не хотел. Мы с Марти говорили об этом. Мы делаем фильмы вместе, потому что нам нравится работать вместе, но мы делаем это каждый по своим причинам. У меня свои резоны, как у актера, у него свои — как у режиссера. Так получается лучше всего. «Последнее искушение Христа» было мне неинтересно. Но я ему сказал: если ты хочешь это снимать, и тебе для этого нужен я, и ты приперт к стенке, я сделаю это для тебя просто как друг».

Скорсезе оценил этот жест, но он видел, что голова Де Ниро была выбрита для накладки, которая требовалась ему в фильме «Однажды в Америке», и оба они в глубине души понимали, что мир еще не готов увидеть лысого Христа. Затем, перебрав множество актеров, Скорсезе выбрал на роль Христа Эйдана Куинна. Харви Кейтель должен был играть Иуду, а рок-звезда Стинг был не прочь сыграть Понтия Пилата. Но после нескольких месяцев колебаний и растущего протеста строгих католических кругов босс «Парамаунта» Бари Диллер поставил точку в этом деле — за четыре дня до Рождества 1983 года. К этому моменту имелось согласие от Куинна, Кейтеля и Де Ниро работать в фильме бесплатно. Бюджет картины был практически ополовинен — до 6 миллионов, при том что уже было истрачено 4 миллиона, и Диллер оставался непреклонен. Это окончательно похоронило идею фильма.

Скорсезе собирался утвердить себя в двух беспроигрышных коммерческих хитах — «Через несколько часов» и «Цвет денег», —

и лишь намного позже, в 1989 году, снял все-таки «Последнее искушение Христа». Уиллем Дэфо сыграл Христа, Харви Кейтель — Иуду, как и собирался с самого начала, шесть лет назад. Дэвид Боуи исполнил роль Пилата, а Барбара Херши, которая и затеяла все дело, получила вожделенную роль Марии Магдалины.

Де Ниро не ввязывался. Его предложение, сделанное из дружеских побуждений, теперь не было востребовано. После четырех фильмов, сделанных один за другим, Де Ниро и Скорсезе предстояло восемь лет перерыва, прежде чем они снова станут работать вместе.

23. Припадая к истокам

С момента смерти Джона Белуши Де Ниро стал задумываться о своей жизни всерьез. Теперь, в начале 1984 года, он зарабатывал где-то между 2 и 3 миллионами долларов за каждую картину; это не самые высокие гонорары в Голливуде, не заработок суперзвезды, но вполне достаточно, чтобы актер числился среди самых высокооплачиваемых звезд… Такие деньги в значительной степени были результатом его международной популярности — ведь на родине у него уже довольно продолжительное время не выходило хитов.

Хотя он стал миллионером, деньги сами по себе мало что значили. Поскольку детство его прошло в бедности, Де Ниро вел относительно скромную жизнь и теперь. Его единственной роскошью был «роллс-ройс», а во всех прочих отношениях жил он, по голливудским стандартам, весьма умеренно. Ему исполнилось сорок лет, и он растерял последние иллюзии относительно Голливуда. Он никогда не был «тусовщиком», а смерть Белуши словно отбросила тень на всех его друзей и все его привязанности. Гибель Белуши стала своего рода «последним звоночком» для Голливуда, где перестали смотреть на роскошные пьянки и наркотики как на обязательный атрибут удачной артистической карьеры. И возраст заставил Де Ниро разумнее и осторожнее относиться к собственной карьере. Он прошел стадию, когда работа выбирала его, и стал сам выбирать себе работу; но теперь предстояло сделать следующий шаг — самому придумывать для себя работу.

Но в начале 1984 года Де Ниро острее всего ощущал усталость. Он сделал двадцать фильмов за пятнадцать лет, причем многие его роли, такие, как Джейк Ла Мотта или Трэвис Бикл, требовали интенсивных физических усилий, и это начинало сказываться. Актер был измотан физически и утомлен душевно, и ему нужны были перемены. Вероятно, он хотел к тому же вернуться домой. В последние годы большую часть времени он проводил в Голливуде, а теперь его ждал Нью-Йорк.

Поводом для его приезда домой стал сценарий, названный «Влюбленные». Этот первый киносценарий известного драматурга Майкла Кристофера представляет собой историю двух молодых провинциалов, которые, попав в Нью-Йорк, влюбляются друг в друга. Режиссером должен был быть бельгиец Юло Гросбард, у которого Де Ниро снимался в «Правдивых признаниях». На сей раз Де Ниро предстояло сыграть главную роль — Фрэнка Рэфтиса, честного, деловитого, с крепкой семьей босса строительной

компании, который влюбляется как бы вопреки собственной воле. На роль женщины, Молли, всерьез можно было рассматривать лишь одну-единственную кандидатуру.

Известно, что любимой актрисой Де Ниро была Мерил Стрип. Он и преклонялся перед ее талантом, и ценил ее как человека. В частности, на него произвело большое впечатление трогательное отношение Стрип к смертельно больному Джону Казале на съемках «Охотника на оленей». Одно время Де Ниро очень хотел поработать с ней в паре, еще когда он рекомендовал ее Скорсезе для фильма «Король комедии».

«Я всегда думал, что бы мне сделать вместе с Мерил — пьесу, фильм, что-нибудь, — говорит Де Ниро. — Мы почитали сценарий и нашли его пригодным. А Юло Гросбард показался вполне подходящим режиссером. Мы с Мерил прекрасно ладили. Хотелось бы когда-нибудь сняться с ней в комедии. Она — великий комик. Она прекрасна, в ней полно шарма. Обычно женщина в кино основное внимание обращает на то, как она выглядит, то есть ее ведет как бы ее красота. А Мерил вроде как идет другим путем, и потому она потрясает. Звезды тридцатых годов зачастую имели больше обаяния, чем просто красота. Вот такая и Мерил. Она настоящая актриса».

Сама Стрип восторгалась своим коллегой ничуть не меньше.

«Нам хотелось чего-то реального, страшного и одновременно сжатолаконичного, — вспоминает она о своих беседах с Де Ниро, когда они сидели за чтением сценария у нее в нью-йоркской квартире и пили кофе с круассанами. — Он просто неспособен был сфальшивить. Как только в написанном появлялось что-то ложное, он просто не мог сыграть этого. И тут же все понимали, что сцена неверная и ее надо переделать. Он безошибочен, как компас. С ним не промахнешься».

Играть Фрэнка Рэфтиса было для Де Ниро не столько риском, сколько отдыхом. Рэфтис — персонаж без особо разработанной жизненной истории за плечами. Причины, по которым он внезапно влюбляется, весьма туманны, так же как и у его пассии — Молли. Рэфтис — человек, на которого любая женщина могла бы променять своего мужа. То же самое и Молли — идеальная домохозяйка. Их супруги, сыгранные соответственно Джейн Кашмарек и Дэвидом Кленноном, такие же идиллически заботливые супруги и любящие родители. И помимо стремления играть со Стрип, мотивом Де Ниро для участия в этом фильме было желание немного отдохнуть, поработать без напряга.

«Я устал, — говорил он в то время. — И тут подвернулся этот сценарий. Красивая история, случившаяся тут, в Нью-Йорке. И я решил заняться не совсем обычным для себя делом. Не всегда же

мне браться за рискованные роли. Хотелось сделать что-нибудь такое, чего я не делал раньше. И хотя бы уже по этой причине стоило взяться за картину».

Хотя на сей раз от него не требовалось наголо брить голову или набирать вес, Де Ниро продолжал тщательно разрабатывать роль. Даже в сцене, где он говорит по телефону со своей экранной женой, он настоял, чтобы сценарист Майкл Кристофер написал диалоги не только для него, но и для нее, хотя ее нет в кадре и зритель слышит только его реплики. Он также стал носить с собой визитные карточки Фрэнка Рэфтиса. Они, правда, ни в каком качестве не были использованы в фильме, Де Ниро просто одно время таскал их с собой. Вероятно, они выполняли роль некоего внутреннего камертона, по которому актер настраивал себя на роль, примерно так же, как было с хрустящими хлебцами на репетициях «Последней серенады Шуберта» у Джулии Бовассо.

Что бы мы ни думали на сей счет, Де Ниро утверждает, что играть Фрэнка Рэфтиса было точь-в-точь так же трудно, как и Джейка Ла Мотта:

«Это только кажется, что просто. Но тебе все время приходится быть в напряжении, все время сосредотачиваться. Это даже более обманчиво, когда работаешь в простой роли. Я попытался приобрести кое-какой опыт работы бригадиром на стройке, но это не сделало мою задачу проще. Я все еще не был им».

Хотя фильм называется «Влюбленные», отношения героев весьма целомудренны. Они лишь говорят о любви, но на экране любовью не занимаются. Де Ниро никогда не был склонен к возвышенным романтическим ролям, но защищал идею об отсутствии между Фрэнком и Молли физической близости.

«В не-постельной роли есть особая красота. Секс в кино — это не такая уж безобидная штука».

Стрип соглашалась с ним:

«Гораздо приятнее видеть, что у человека в сердце, чем то, каков он под одеждой, не правда ли?» — риторически вопрошала она репортера.

В отличие от своего экранного героя, Де Ниро не вел столь воздержанную жизнь, если верить британской топ-модели Джилиан Де Тервиль. Молодая темнокожая девушка попробовала по случаю помочь своему другу, который вел торговлю одеждой в Лондоне. И тут как раз в моду вошли именно топ-модели, и Джилиан нашла свою жизненную нишу. Ее обаяние сделало ее постоянной гостьей третьей страницы иллюстрированных газет.

Де Ниро временно разорвал свои отношения с Хелен Лизандрелло, и, по словам Де Тервиль, у них завязался

«трансатлантический» роман, продлившийся около полутора лет.

Познакомились они весьма любопытным образом. Де Ниро раздобыл через знакомого продюсера номер телефона двадцатичетырехлетней модели и позвонил ей домой.

«Я не поверила своим ушам, когда он позвонил мне, — вспоминает Джилиан. — Я мыла свою машину, когда мама позвала меня к телефону: тут тебя, мол, спрашивает какой-то Боб. Я подошла к телефону, услышала голос с американским акцентом и сказала, что не знаю никакого Роберта. А он мне говорит: «Да это, знаете ли, Роберт Де Ниро». Мы никогда с ним до того не встречались, но он сумел убедить меня, что это именно он. Он сказал, что видел мое фото и решил пригласить меня на ужин. И в конце концов я согласилась».

По словам Де Тервиль, он остановился в лондонском отеле, и она перезвонила ему туда, поскольку чувствовала себя неважно и хотела отменить встречу. Но он все-таки уговорил девушку прийти. Они встретились, и у них завязался роман, в течение которого они часто летали через Атлантику на свои романтические свидания.

«Мне очень нравится у него, — говорила Джилиан о его нью-йоркской квартире. — Масса воздуха, много картин, большие окна и громадная круглая кровать. А у изголовья всякая аппаратура, радио, телевизор, все такое. Мы с Робертом видимся примерно раз в полтора месяца. Нам обоим нравится вкусно поесть, выпить хорошего вина. Он очень романтичный, часто держит меня за руку или обнимает за талию. Роберт такой сильный, молчаливый тип мужчины. Он не любит популярность, и он неброский. Но иногда мы встречаемся в компании с другими артистами».

Родившийся и выросший в Нью-Йорке, Де Ниро так же полюбил Сайденхэм в южном Лондоне, как и его подруга город на Гудзоне. Он полюбил являться в дом Джилиан к чаю, когда бывал в Лондоне.

«Он приезжал сюда всего несколько раз, — рассказывала Де Тервиль. — Он добирается на такси и садится смотреть телевизор вместе с моей семьей. Он хорошо ладит с моим папой и младшим братом. Наверно, наши соседи даже и не знают, кто это. Мне он очень, очень нравится. Когда мы не вместе, он то и дело звонит мне домой и говорит, что скучает без меня. У нас с ним классные отношения, мы много шутим. Мне бы не хотелось, чтобы кто-то думал, будто он со мной крутит и платит мне деньги. У нас с Робертом не так. Конечно, иногда он оплачивает мне билет через океан, потому что у него, естественно, куча денег. Но это и все. А брак мы с ним не обсуждали. Мы просто наслаждаемся друг

другом, вот и все. Я еще много разного хочу сделать, прежде чем думать о браке».

Джилиан явно была в восторге от нового, мягкого, успокоенного Де Ниро. Эти чувства, однако, вовсе не разделяла зрительская аудитория. «Влюбленных» оказалась еще одним кассовым провалом. Де Ниро и Мерил Стрип не были крупными звездами и не смогли привлечь публику на фильм, который не слишком превосходил по качеству обычную «мыльную оперу».

Критики тоже высказывались неблагосклонно.

«Какая пустая трата таланта!» — замечал Стэнли Кауфманн в «Нью Рипаблик». Полина Кэл после «Бешеного быка», похоже, не изменившая свое мнение об актере, тоже язвила: «Интересно, может ли один вакуум влюбиться в другой вакуум? Такой вопрос поставлен в картине «Влюбленные», упакованной звездами кино. Им нечего сказать, они вглядываются в пустое пространство друг за другом. Самая убедительная деталь — бородавочка на скуле Де Ниро, по крайней мере у нее есть все три измерения, а это намного больше, чем у всего остального в этом фильме…»

«Влюбленные» представляет нам нового Де Ниро, — говорил режиссер Юло Гросбард во время съемок. — Этого Де Ниро еще никто не видел. Он забавен. Он нежен!»

Но зрителей явно не прельщала перспектива видеть забавного и нежного Роберта Де Ниро. Они предпочитали драматического, яростного Де Ниро.

24. Миссия от Бога?

Картина «Влюбленные» ознаменовала начало пятилетнего «зависания» карьеры Де Ниро. В этот период он обленился и выбирал роли, которые просто занимали его, но не требовали никакого напряжения. Прежде особая сила его исполнения состояла в том, что невозможно было представить себе никого на его месте. А теперь он стал сниматься в фильмах, где его роль сумел бы сыграть чуть ли не любой актер. За эти пять лет у него был один настоящий большой хит, а также, пожалуй, самая плохо сыгранная роль за все время его работы в кино.

В этот же период он узнал, что работа над фильмом не обязательно должна быть творческой и удовлетворять в художественном отношении. Она может быть просто посредственной. Этот урок ему преподал фильм Терри Гильяма «Бразилия», кафкианская фантазия, разворачивающаяся на фоне некоего грядущего мира. Джонатан Прайс играет в фильме скромного и не очень смышленого клерка, который попадает в жернова махинаций невидимой и всесильной бюрократии будущего. Де Ниро появляется в эпизодической роли инженера-оружейника повстанцев, который как-то ночью приходит в дом Прайса. Эта роль была не из тех, что могла встряхнуть Де Ниро. Он знал это с самого начала, но она давала ему возможность поработать с Гильямом, эксцентричным и талантливым режиссером. Тем не менее Де Ниро сделал на этой картине 1 миллион долларов всего лишь за несколько съемочных дней… Этот опыт он не забудет и вскоре сумеет с пользой для себя применить.

Компания «Голдкрест филмз» за короткое время произвела мощное воздействие на кинорынок. Эта британская компания прорвалась на международную арену в 1981 году, после шумного успеха картины «Огненные колесницы», которая получила четыре приза Киноакадемии. Затем, в 1982 году, последовал фильм Ричарда Аттенборо «Ганди», который наделал фурор, захватив восемь «Оскаров». Но к 1985 году неудачи и неверные решения привели компанию к серьезным затруднениям. Тогда они поставили ва-банк и вложились в течение всего полутора лет в три фильма, рассчитывая выйти из финансового кризиса. По мнению прессы, будущее британской киноиндустрии зависело от успеха или неуспеха этих трех картин.

Эти три «ставки» сильно различались между собой. Фильм «Абсолютные новички», мюзикл на фоне Лондона пятидесятых годов, с Патси Кенсит и Дэвидом Боуи в главных ролях, снимал

режиссер Джулиан Темпл, молодой человек, который собаку съел на производстве рок-видеоклипов.

Картина «Революция» была, пожалуй, самой амбициозной и дорогостоящей в Британии на тот момент. Аль Пачино, Дональд Сазерленд и Настасья Кински разыгрывали историю торговца пушниной, которого застала в Америке война за независимость конца XVIII века. Снимал фильм Хью Хадсон, который сделал ранее «Огненные колесницы». Наконец — фильм «Миссия», эпохальная драма на политико-религиозные темы, происходящая в джунглях Центральной Америки, с Де Ниро и Джереми Айронсом в главных ролях и режиссером Роландом Жоффе. За год до того Жоффе снял одобренный критиками фильм «Поля убийства», получивший три «Оскара».

«Абсолютные новички» и «Революция» были несомненными неудачами. Мюзикл обошелся компании «Голдкрест» в 4,7 миллиона фунтов стерлингов, а собрал всего 1,8 миллиона — с потерей около 3 миллионов фунтов стерлингов! С «Революцией» получилось еще хуже. Первоначальный ее бюджет составил 16 миллионов фунтов, а затем смету увеличили до 19 миллионов. И хотя «Голдкрест» финансировала не весь бюджет, ее потери были огромны — из 16 вложенных миллионов почти 10 миллионов оказалось чистыми убытками. Положение компании казалось непоправимым, и все надежды теперь были на «Миссию» — если ее хорошо примет критика и зрительская аудитория, может быть, удастся избежать краха.

«Миссия» рассказывает о том, как в XVIII веке испанцы и португальцы осваивали Латинскую Америку. Это также повесть о том, как стремление крестить индейцев-язычников в конечном счете подменяется банальной торговлей и погоней за наживой, что приводит к разрушению иезуитских миссий в тропических джунглях. Джереми Айронс играет Габриэля, иезуита-идеалиста, основавшего утопическую коммуну из индейцев посреди джунглей. Де Ниро играет Мендозу, бывшего рабовладельца и наемника-конкистадора, который отправляется в иезуитскую миссию, чтобы искупить свой грех — он убил собственного брата на дуэли. Когда становится ясно, что миссии суждено погибнуть, эти двое ведут себя совершенно по-разному. Габриэль обращается к непрестанным молитвам и просто не может поверить, что враги нападут на их миссию. Мендоза решает тряхнуть стариной и сколачивает из индейцев некое подобие ополчения, на сей раз ведя войну во славу Господа. Но ни тот, ни другой не могут победить. Миссию разоряют, оба они гибнут, а индейцев вырезают.

Снимать Де Ниро в этой картине было рискованным шагом.

Облик актера был воплощением современного городского человека, и, казалось, трудно вообразить его в средневековой хламиде — ведь именно из-за этого Де Ниро не был склонен сниматься у Скорсезе в фильме «Последнее искушение Христа». Первым его предложил Роланд Жоффе, который считал, что Де Ниро идеально подходит для этой роли. Не все были согласны, особенно возражали боссы компании «Голдкрест» — Джейк Эбертс и Дэвид Патнэм, сопродюсеры фильма. Эбертс считал Де Ниро прекрасным актером, но не подходящим для роли человека средневековья; вряд ли зрители примут его в этой ипостаси лучше, чем Аль Пачино в роли торговца пушниной в «Революции»… Этот пример Пачино научил Эбертса очень осторожно оценивать тот эффект, который способно произвести участие кинозвезды на кассовый успех фильма.

Патнэм разделял эти опасения Эбертса и возражал против выбора Жоффе. Он все время подчеркивал, что не против Де Ниро как такового, он только тревожится насчет того, как график актера будет согласовываться с напряженным ритмом съемок в далекой Колумбии. Он считал, что лучше отдать роль малоизвестному актеру, который не привнесет в фильм ассоциаций, связанных с собственным именем.

Вопрос был окончательно решен как-то раз поздно ночью в номере Де Ниро в «Блэйкс отель»; эта гостиница в Южном Кенсингтоне стала любимым пристанищем Де Ниро. Патнэм объяснил Де Ниро, что опасается, зная репутацию актера, что тот потребует многократных репетиций и многих дублей. Он указал, что место расположения съемочной площадки и бюджет фильма не позволят этого сделать. Де Ниро, который перед тем уже дал согласие Жоффе на меньший гонорар за эту роль, милостиво отвечал, что гарантирует — ни дня отсрочки съемок не произойдет по его вине. Патнэм, чувствуя, что его не совсем правильно поняли, наконец должен был сказать в лоб, что не считает Де Ниро подходящим для этой роли.

Де Ниро был удивлен. Как он заметил, никто еще никогда не говорил ему таких вещей так прямолинейно. Патнэм, однако, был не робкого десятка, и для того чтобы докопаться до истины в его словах, не требовалось вызывать бригаду экскаваторов — он считал, что всегда имеет право прямо высказывать свое мнение. И что отношения лучше выяснить раз и навсегда с самого начала. Де Ниро, который оставался изысканно любезным на протяжении всего разговора (что, впрочем, могло в любой момент обернуться бурей), очень мягко сказал, что вполне понимает позицию Патнэма. При этом он заметил, что Патнэм — продюсер, а он — актер, и как актер наверняка способен сыграть что-нибудь, если

он искренне верит в свой успех.

В конечном счете Патнэм сдался, и Де Ниро подписал контракт. Его агент Гарри Афланд договорился о гонораре в полтора миллиона долларов плюс возмещение расходов, а также о 13 процентах с сетевых продаж. «Голдкрест» обратилась к студии «Уорнер Бразерс», своим партнерам по распространению продукции, с просьбой возместить часть расходов. Там согласились дать полмиллиона — остальное предстояло было раздобыть самим продюсерам. Следует отметить, что, хотя Де Ниро согласился работать за сниженный гонорар, продюсерам пришлось потратить целый миллион, который они рассчитывали заплатить актерам, всего лишь на одного исполнителя. И еще понадобились немалые добавочные суммы, прежде чем фильм был отснят.

Участие Де Ниро в фильме «Миссия», помимо прочего, привело к возрастанию бюджета от первоначальной суммы в 11,5 миллиона фунтов до 15,4 миллиона. С другой стороны, присутствие в фильме Де Ниро вызвало большой интерес на американском кинорынке, и права на фильм были заранее проданы в некоторых важных регионах.

Однако у Патнэма все еще были сомнения относительно — «соответствия» Де Ниро. Лайэм Нисон, сейчас звезда, а тогда никому неизвестный актер, играл в картине молодого иезуита, которого вдохновляет и наставляет Мендоза. И всем было ясно, что молодой Нисон, которого Патнэм явно рассматривал как возможную замену Де Ниро на главной роли, ни за что не сможет с ней справиться. Потенциальной проблемой оставалось и то, что Де Ниро будет неприятно, что в роли Габриэля будет сниматься Айронс.

«Не то чтобы он был против, — комментирует этот момент Патнэм. — Просто люди часто портят отношения друг с другом… Но он ловко обошел острые углы».

Айронс ничего не знал о сомнениях Де Ниро, но, к счастью, про себя решил, что, готовясь к роли Габриэля, он как-нибудь избавится от лицезрения Де Ниро в течение нескольких недель.

«Когда мы начинали работать над фильмом, он делал несколько первых сцен в образе грязного наемника, — рассказывал Айронс вскоре после окончания съемок. — Он очень тщательно отрабатывал свои отношения с братом, которого играл Эйдан Куинн, а я готовился к роли на пару с Дэниэлом Берриганом, игравшим святого отца. Не было особого смысла брататься в течение первых четырех недель съемок… А потом, когда с середины фильма он становится иезуитом, тут мы узнали друг друга получше. Он очень застенчивый человек, с ним трудно

сблизиться, и наверное, наши отношения на экране отчасти отражали наши отношения вне съемочной площадки. Играть на пару с Де Ниро — большой опыт, поскольку его манера исполнения абсолютно отличается от моей. Это актер с развитой интуицией и безошибочно умеет находить моменты истины. Думаю, что я работаю быстрее и обладаю лучшей техникой, потому что я в большей степени театральный актер. Я привык работать в картинах, бюджет которых не позволяет приезжать и уезжать в течение съемок… Боб старался делать всего по нескольку дублей, но в них мог показать себя очень правдиво. За ним было интересно наблюдать».

Хотя Де Ниро и обещал Патнэму и Жоффе не тормозить ход съемок, у него возникли трудности со сценарием. «Миссия» была написана Робертом Болтом, автором картин «Лоуренс Аравийский» и «Человек на все времена». Интеллектуальные и высоколитературные сценарии Болта не давали Де Ниро возможности импровизировать, а исполнительский состав, в основном набранный из английских театральных актеров, в свою очередь, не желал особенно отклоняться от сценария Болта. В конце концов Де Ниро нашел для себя выход.

«Бобби сперва пробовал импровизировать, чтобы найти лучшее выражение характера своего персонажа, — вспоминает режиссер Роланд Жоффе. — Но все-таки ему в основном пришлось отталкиваться от текста сценария. Я считаю, что он в этой роли великолепен, потому что опирается в ней не на то, на что обычно делал упор. Тут совершенно ясный и простой фильм, это не картина про Нью-Йорк, где он мог бы использовать свое знание городских улиц, людей и особого жаргона… Мне страшно понравилось с ним работать. Я бы хотел поработать с ним в какой-нибудь современной ленте, где не придется на каждом шагу говорить: «Тебе надо употреблять такие слова, а не сякие, потому что это стиль фильма».

Играя Мендозу, Де Ниро снова имеет дело с человеком, обремененным чувством вины и греха, подобно Лапше в картине «Однажды в Америке». Трудно не удивиться такому выбору актера. По иронии судьбы, всего за год до этого отвергнув роль Христа, он теперь оказывается в аналогичной ситуации, готовый отдать жизнь за искупление грехов.

«Я считал это прекрасной, наполненной смыслом историей, — говорил Де Ниро позднее. — Меня привлекла сама идея меняющегося человека. Это был хороший опыт. И мне очень понравился Роланд Жоффе. Он хороший режиссер и сердечный человек. Некоторые считают этот фильм слишком тяжеловесным, но мне он кажется чудесным. Конечно, я заинтересованная

сторона, но я редко говорю такие слова, картина на самом деле хороша».

Если учесть тот «беспорядок», в котором пребывала личная жизнь Де Ниро, это заявление весьма показательно. Возможно, он увидел необходимость изменить себя самого. Ему требовался добрый друг. В свое время он, возможно, не совсем уместно, относил распад своей семьи за счет своего взлета и превращения в звезду. Он находился на некоем краю, и в смысле карьеры тоже, и непростой разговор с Патнэмом заставил его задуматься об этом глубже.

Съемки «Миссии» проходили в джунглях под Картахеной в Колумбии и заняли почти четыре месяца, начиная с апреля. Благодаря профессионализму Де Ниро, Жоффе и исполнительного продюсера Яна Смита, съемки картины проходили без особых затруднений. Случилось, однако, еще одно столкновение между Де Ниро и Патнэмом. Как-то раз он стал расспрашивать об одной сцене, которую собирались снимать. Это был обычный для него, нормальный вопрос: как делать эту сцену, — но тут между ними возникло неразрешимое противоречие.

Поздним вечером они втроем — Де Ниро, Жоффе и Патнэм — обсуждали ситуацию за ужином в отеле. Де Ниро еще раз обосновал свои возражения, которые были принципиальны для понимания характера персонажа и его реакций, и противоречили тому, что имелось в сценарии. Патнэм внимательно выслушал актера, а потом отбросил деликатность и заговорил сам.

«Ну что ж, Бобби, может быть, вы правы, но если нет, то мы теряем кучу денег, — сказал Патнэм по утверждению его биографа Эндрю Юла. — Мы стоим у края пропасти. Если «Миссия» соберет всего лишь столько, сколько собрали ваши последние пять фильмов, вместе взятые, мы все равно потеряем деньги».

Уже давным-давно никто не говорил с Де Ниро в таком тоне, и он, естественно, не был польщен.

«Я говорю, — продолжал Патнэм, — что реальная опасность заключается в том, что у вас есть за плечами несколько образцовых фильмов, где вы прекрасно играете, но фильм не является арифметической суммой ролей. Те фильмы были все сделаны под Де Ниро. Потому я и не уверен, что вы хорошо вписываетесь в эту картину».

Де Ниро явно было над чем подумать. Патнэм указал на его действительно слабое место: в самом деле, после «Бешеного быка» провал следовал за провалом. И спорная сцена наконец была сыграна так, как описал ее Болт в сценарии и разыграл

режиссер Жоффе…

В творческом плане Де Ниро вполне мог спорить по тем или иным вопросам с Жоффе или Патнэмом, но продюсер беспокоился о другом. Патнэм был в постоянном контакте с Сэнди Либерсоном, который заведовал производством «Голдкрест» в Лондоне. Через несколько дней после прибытия в Колумбию Патнэм написал Либерсону письмо, в котором изложил свои тревоги по поводу эффекта, который может произвести участие Де Ниро в фильме. Это письмо частично приводится в книге другого продюсера, Джейка Эбертса — «Мое решение окончательно».

В письме говорилось, в связи с проблемами, связанными с Де Ниро и его желанием как-то контролировать накладные расходы на личные нужды:

«Несомненно, как мы выяснили, на американском кинорынке существуют немалые преимущества при съемках в фильме «громких имен». Однако, сидя тут, в Колумбии, я увидел и настолько же ощутимые недостатки такого подхода. Во-первых, эти взбалмошные манеры, с которыми приходится сталкиваться нашим техническим отделам, из-за чего наши люди слегка пугаются и стараются угодить ему буквально во всем, боясь вызвать его неодобрение. Это отражается и на Роланде Жоффе, и на всей картине в целом, где, по моему мнению, фокус уже несколько смещен. Потом — вопрос об издержках. Прилагаю смету, где показаны наши сверхнормативные расходы, которые мы вынуждены были понести примерно за последний месяц. Они выходят за рамки нашего бюджета, хотя, в принципе, для большого американского кино нельзя назвать их неприемлемыми. Но черт меня возьми, они все-таки неприемлемы! Вопрос не в самом Де Ниро, но ведь все остальные актеры, включая Джереми Айронса, смотрят на него и хотят получать то же, что и он. И во что обходится расползание этого «синдрома», просто невозможно подсчитать. Это не нытье, — продолжает Патнэм. — Это просто фактическая оценка ситуации тут на месте, в отличие от тех мифических рассказов, которые наверняка передают там у вас на совете директоров».

Расходы, о которых упоминал Патнэм в письме, впоследствии приводились Джейком Эбертсом в его книге. Для Де Ниро накладные расходы были предусмотрены в 43 тысячи фунтов стерлингов, а в конечном счете вылились в 103 тысячи фунтов и включали авиабилеты, проживание, оплату отеля, питание, телефонные переговоры, физиотерапевта и инструктора по верховой езде. А через три недели агент Де Ниро Гарри Афланд представил еще один счет на такие суммы, которые заведомо не

были предусмотрены вначале.

Единственная статья расходов, против которой продюсеры не возражали, — наем телохранителей для Роберта Де Ниро. В это время Американское управление по борьбе с наркотиками нанесло удар по колумбийскому кокаиновому картелю. В ответ «кокаиновые бароны» объявили смертный приговор всякому американцу, оказавшемуся на территории Колумбии. Если бы знаменитый актер вроде Роберта Де Ниро был убит, а еще хуже — взят в заложники, это стало бы слишком сильным шоком для администрации Рейгана. Поэтому Яну Смиту удалось найти общий язык с колумбийцами, и труппе выделили парочку бывших сотрудников спецслужб — присматривать за голливудской звездой.

Помимо этой угрозы, обстановка осложнялась из-за постоянных трений между Патнэмом и Де Ниро. По мнению Джейка Эбертса, Ян Смит и Роланд Жоффе ничего не имели против Де Ниро, и неприятности начались только с приездом в Колумбию Патнэма.

Патнэм утверждает, однако, что по окончании съемок они расстались с Де Ниро добрыми друзьями. И действительно, когда в какой-то момент положение Патнэма как продюсера пошатнулось, Де Ниро вместе с Айронсом и Жоффе встал на его защиту: они заявили, что, если Патнэму не будут даны права равноправного сопродюсера, они уберут свои имена из титров.

И вот наконец, благодаря общим усилиям, «Миссия» уложилась даже в меньший бюджет, чем было определено. Финальный прогноз бюджета был 17,5 миллиона фунтов, а фактические расходы составили 16,8 миллиона, что очень неплохо, учитывая все сложности. Однако картина не была хорошо принята. Отзывы были смешанные, в них деликатно указывалось, что в фильме не очень четко проглядывается стержень. Исполнение Де Ниро было не особо примечательным, а его сцены с Джереми Айронсом кажутся искусственными.

«Голдкрест» вложил в фильм более 15 миллионов фунтов, из которых в конечном счете около 3 миллионов потерял. По сравнению с «Абсолютными новичками» и «Революцией» это было очень неплохо. Но краха уже нельзя было избежать. Компанию «Голдкрест филмз» накрыли волны, и она медленно пошла ко дну.

А Де Ниро, как всегда после неудач, стал искать спасения в обществе старых друзей. И ждать, вдруг подвернется какая-нибудь портретная роль за хорошие деньги…

25. Неприступный

Сцена в отеле «Нормандия», Довиль, Франция, ноябрь 1987 года. Французский приморский городок принимает у себя фестиваль американских фильмов, и сюда стекается все больше и больше звезд. Со временем Довиль может затмить и Канны.

Де Ниро приехал в Довиль ради своего старого друга Брайана Де Пальма. Проходит европейская премьера нового фильма Де Пальма, «Неприкасаемые», где у Де Ниро снова портретная роль, на сей раз Аль Капоне. В главных ролях снимаются Шон Коннери, Чарли Мартин Смит, новичок Энди Гарсиа и еще один молодой актер, готовый уже стать полноценной звездой кино, — Кевин Костнер. Помимо поддержки своего друга, у Де Ниро есть еще более приятный повод для присутствия в Довиле — у Де Пальма день рождения. Но торжество, как и положено, будет вечером. А день Де Ниро проводит, запершись в своем номере, в ожидании намечающегося события…

Стук в дверь. Актер открывает. В дверях стоит юноша в униформе стюарда. В руках у него серебряный поднос с бутылкой шампанского и двумя бокалами. Юноша заходит, откупоривает шампанское, наливает по бокалу, затем принимает чаевые и, так и не сказав ни единого слова, выходит.

А вечером к Де Ниро и Де Пальма снова подходит тот же молодой человек, на сей раз в «штатском». Он представляется как Луи Даймон Филипс, он восходящая звезда и в Довиль приехал представлять свой американский хит «Ла Бамба». Еле владея языком, он, запинаясь, бормочет уже хохочущему Де Ниро, что это был единственный способ встретиться с ним — одолжить форму у персонала отеля и принести Де Ниро шампанское… Вот так оценивает Де Ниро кое-кто из актерской братии…

В промежутке между душными джунглями Картахены и свежим морским ветерком Довиля Де Ниро вернулся на театральные подмостки и еще раз появился на экране в небольшой, но яркой роли. Во время своего визита в Великобританию в 1985 году он заявил, что ощущает потребность вернуться в театр. Прошло уже десять лет со времени его последнего спектакля, и теперь он интенсивно ищет подходящий проект. Таковым оказывается спектакль «Куба и его плюшевый мишка», который с успехом шел на Бродвее в течение полутора месяцев. Де Ниро играл там наркодельца, а Ральф Маччио — его сына. Зрители, которые стекались на эти спектакли, здорово отличались от тех представителей избранного общества, что когда-то взирали на его экспериментальные выступления в

Манхэттене. Теперь на него ходили смотреть его фанаты, именно посмотреть на Де Ниро, а не провести вечер в театре.

Сыграв в «Короле комедии», Де Ниро должен был представлять себе, какие его подстерегают опасности при столкновении в реальной жизни с прототипами Руперта и Маши. Под его дверью стояли теперь сотни охотников за автографами, туристов, репортеров и просто людей из толпы. У Де Ниро был свой метод обращения с ними. Он выходил вместе с Маччио, к которому тоже бросались любители автографов. Но конечно, самое важное, что все хотели знать, — где Де Ниро. От души забавляясь, Маччио всякий раз говорил, что Де Ниро сейчас выйдет прямо за ними. Толпа оставалась в напряжении ожидать появления кумира, а тем временем Де Ниро с Маччио преспокойно выходили из театра в ночь… В течение тех трех с лишним месяцев, что спектакль шел на Бродвее, Де Ниро так и не научились узнавать! Невозможно представить себе другую звезду его уровня, столь непримечательную вне сцены! Как заметил когда-то Пол Шрейдер, Де Ниро живет в телах других людей. Как наркоделец-латинос он приковывал к себе взгляды, но стоило ему стать самим собой, — и он уже ничем не выделялся из толпы — может быть, он существует как личность лишь во время игры?..

По тем или иным причинам Де Ниро не стал продолжать работу в театре. Его ждала следующая роль в кино.

«Сердце Ангела» Алана Паркера — причудливый эротический триллер, разворачивающийся на фоне мрачных оккультных обрядов вуду. Микки Рурк блестяще исполняет частного детектива Гарри Ангела, которого Де Ниро в образе загадочного Лю Сайфера нанимает расследовать случай исчезновения одного человека. Лю Сайфер хочет найти пропавшего джазового певца, за которым числится немалый должок. Естественно, Лю Сайфер оказывается Сатаной, а должок — это душа певца (неожиданным образом оказавшегося самим детективом Ангелом, потерявшим память), которую следует отдать Сатане в уплату за успех в шоу-бизнесе.

У Де Ниро в фильме всего четыре сцены. Ему удалось выглядеть заправским Мефистофелем — с длинными черными кудрями, фигурной бородкой и длинными ногтями, которыми он постукивает по своей трости. Внешний вид этого персонажа, как он позже признался, был «срисован» с Мартина Скорсезе. Саркастические реплики диалога произносятся Сатаной с жутковатым юмором, который еле сдерживается в предвкушении заполучить новую аппетитную душонку, готовую попасть к нему в лапы…

Алан Паркер в это время метался между фильмами «Агент Малоун», «Полуночный экспресс», «Убей луну» и телесериалами, необходимыми, чтобы удержать вместе съемочную группу, и ему был нужен Де Ниро. Но к этому времени о Де Ниро уже окончательно сложилось мнение как об актере, с которым «каши не сваришь». Он действительно стал походить на Брандо, с которым его раньше часто и несправедливо сравнивали. Теперь это сравнение двух актеров, несколько облени вшихся и тратящих свой талант по мелочам, многим казалось правомерным.

Но сперва Алан Паркер предложил Де Ниро главную роль, которая в конечном счете была все-таки сыграна Микки Рурком. Когда Де Ниро заколебался, Паркер дал ему роль Сайфера, на которую тот согласился — ему это было удобнее, он не хотел «тащить на себе» всю картину. До съемок оставалась всего пара недель, когда Де Ниро наконец сделал свой выбор в пользу меньшей роли.

«Мне казалось, это будет развлечение, — говорил потом актер. — Не надо думать обо всей картине, знаете ли, надо сделать всего-то четыре сцены. И все прошло по плану».

«Он был прекрасен, хотя и до последней минуты колебался, — рассказывает Алан Паркер. — Пришлось много говорить с ним, но в общем все усилия себя оправдали. Наблюдать его и Микки Рурка в одном фильме, двух актеров, каждый из которых лучший в своем поколении, было все равно что следить за боем гладиаторов. Дело в том, что Де Ниро редко ошибается в своем выборе ролей. Он всегда ощущает на плечах груз ответственности, когда решается на роль. И уж конечно, он особенно осторожен с такими режиссерами, как я или Роланд Жоффе, с кем он раньше не работал».

Следующий фильм не понадобилось выбирать — Де Ниро снялся у Де Пальма, режиссера, который предложил ему когда-то первую настоящую кинороль. За участие в «Свадебной вечеринке» в свое время Де Ниро получил всего лишь 50 долларов. Но к концу 1987 года он запрашивал за фильм около 3 миллионов. Так что теперь уже необходимы были переговоры…

Де Пальма делал «Неприкасаемых» по мотивам телесериала 1963 года. Рассказывая о времени сухого закона в Америке, фильм представлял собой историю юриста Эллиотта Несса и его попыток очистить Чикаго от гангстеров. Его команда полицейских не принимала взяточничество и двурушничество, которые стали нормой для многих их коллег; они назывались «Неприкасаемые». Их главным врагом был Аль Капоне, король преступного мира Америки, колосс, у ног которого лежал весь Чикаго. Несса должен

был играть Кевин Костнер, но Де Пальма и продюсер Арт Линзон хотели бы видеть в этой роли Де Ниро.

И тут начинались сложности. Де Ниро, через своего агента Гарри Афланда, запросил слишком большую сумму и хотел существенных изменений в графике съемок, чтобы привести их в соответствие с собственными планами. Де Пальма и Линзон не склонны были делать уступки и даже получили согласие играть Капоне от английского актера Боба Хоскинса. Но чем дальше они раздумывали, тем больше начинали опасаться, что сугубо американская история выливается в довольно «европейский» фильм — Шон Коннери был уже занят в роли старого полицейского-ирландца. Линзон и Де Пальма считали, что им нужен Де Ниро, и переговоры продолжались.

У Линзона в перспективе имелась и другая головная боль — исследование зрительской аудитории, которое намерена была провести компания «Парамаунт Пикчерс», финансировавшая проект. Согласно выводам этого исследования, зрители не имели представления, кто такой Эллиотт Несс, зато все прекрасно знали Аль Капоне. Это требовало привлечения на роль Капоне узнаваемого актера. После некоторых взаимных уступок Де Ниро наконец подписывает контракт. Хоскинс с Де Пальма расстались друзьями, причем актер получил неустойку в размере 200 тысяч долларов. Хоскинс даже мило шутил, что в следующий раз, когда у Де Пальма появится еще одна роль, на которую он не желает заполучить Хоскинса, то пусть только позвонит — и дело в шляпе…

Первую встречу Арта Линзона с человеком, только что подписавшим контракт на крупнобюджетный фильм, трудно было забыть… Они встретились всего за неделю до начала съемок в Чикаго. До этого момента все их переговоры велись только по телефону.

«Де Пальма представил меня ему. Он был худой, лицо осунувшееся, — вспоминает Линзон. — Вел себя тихо и выглядел моложе своих лет. Волосы густые, низко спускаются на лоб, а сзади собраны в «конский хвост», — в таком виде он недавно играл в спектакле. Он совершенно не был похож на Капоне. Мы коротко и очень приятно переговорили, и я вернулся к себе в номер. Потом ко мне заходит Де Пальма и спрашивает: ну как? Я отвечаю: «Если бы я не знал, что это Де Ниро, на выстрел не подпустил бы его к фильму. Как думаешь, мы не сядем в лужу?»

Опасения Линзона напомнили о себе спустя три месяца. Сцены с Де Ниро должны были сниматься в конце. До того он, по накатанной дорожке, отправился в Италию — набирать вес, чтобы выглядеть как отъевшийся, холеный Капоне.

«Когда он вернулся, это был другой человек, — продолжает свой рассказ Линзон. — Он потяжелел на тридцать фунтов, подстриг и уложил волосы, приоделся, наложил грим, сделал нос пошире — одним словом, это был теперь вылитый Капоне. От этого преображения дыхание перехватывало. Личность полностью изменилась. Его робость куда-то исчезла. Теперь это был надменный, хвастливый, нагловатый персонаж. Прямо страх забирал».

Приготовления Де Ниро к роли Капоне были экстраординарными. Он изучал фотографии, просматривал вырезки из газет о Капоне. Все это нужно было для наполнения образа. Внешняя подготовка проводилась столь же тщательно. Одежда его была от Джанни Армани — блестящий образец того платья, какое мог бы носить Аль Капоне. Последний штрих — шелковое белье от Салка, которое в свое время Капоне действительно носил.

«Я просмотрел массу фотографий, — рассказывает Де Ниро о своей подготовке. — Это дало мне возможность интуитивно почувствовать, как его надо играть. Все знают, что Капоне был крепким, массивным человеком, и значит, мне надо было набирать вес. Конечно, я мог бы надеть толстинки, но что бы я делал с лицом? Так что я снова стал набирать вес, хотя мне этого вовсе не хотелось, просто до ужаса не хотелось».

Сыграть Аль Капоне было для Де Ниро своеобразным вызовом. В принципе, это была небольшая роль, нечто среднее между эпизодом и ролью второго плана, но он придал своим шести сценам огромную мощь. И для таких малоопытных актеров, как Кевин Костнер или Гарсиа, не оставалось никакой возможности противостоять ему… Силы добра в фильме представлял Шон Коннери, который шел «по пятам» за Де Ниро в получении призов — ему уже достался «Оскар» за исполнение роли Джимми Малоуна. Коннери отличается бескомпромиссными суждениями о своих собратьях-актерах. Они с Де Ниро встретились лишь в последний день съемок, в единственной общей сцене.

«Мне он понравился, — прямо говорит Коннери. — Актеры, которым приходится играть роли негодяев, часто используют всякие приемы, чтобы как-то подсказать зрителю: дескать, на самом деле я совсем другой… А с Де Ниро такого не происходит. Он делает все то, что требует от него роль, характер персонажа, так что он может быть и негодяем, если роль этого требует. Он мало появляется в фильме, но все время незримо присутствует в нем».

В «Сердце Ангела» и в «Неприкасаемых» Де Ниро играет

отъявленных негодяев. В них почти нельзя обнаружить привлекательные черты. Но Де Ниро предпочитает играть их неоднозначно.

«Эти люди не просто дурны и злы, — рассказывает он. — Они живут на экране. Я вообще предпочитаю играть так называемое зло, оно более реалистично. Положительные герои выглядят недостоверно и скучно. Мне нравится играть более полнокровных персонажей, но ведь это зависит и от сценария… Настоящий писатель создает героев, которые не плохи и не хороши однозначно. Полнокровный киноперсонаж попадает в разные ситуации, переживает несчастья, и ему надо принимать решения. Конечно, его решения и поступки могут быть не самыми верными, но они показывают зрителю, что никто не одинок в своих проблемах и невзгодах. И тогда человек может отождествить себя с этим персонажем. Герои, которые всегда поступают самым порядочным образом, пригодны только для научно-фантастических фильмов. Я предпочитаю характеры реальные».

Аль Капоне получился больше похожим на уже известного Де Ниро. Снова актер был неузнаваем под тяжестью тридцати лишних фунтов веса и грима. Ясно было, что в этот раз Де Ниро не хотел ввязываться в большие роли. Он сперва согласился было играть с Мерил Стрип в мощном фильме «Железный сорняк» роль человека, который спивается и становится бродягой, оттого что терзается виной за смерть своего маленького сына. Но когда на экраны вышла картина «Неприкасаемые», Де Ниро вдруг отказывается от этой роли, которая в конечном счете была блистательно сыграна Джеком Николсоном.

Возможно, слова Патнэма в свое время уязвили Де Ниро; и актер, который любил тасовать роли, теперь, казалось, потерял кураж. Ему хотелось, чтобы возможный провал фильма с его участием не оказался его личной неудачей. Если у него будет там маленькая роль — что ж, никто не припишет ему ответственности за неуспех.

«Мне ничего не подворачивалось подходящего, — говорил Де Ниро в интервью журналу «Роллинг Стоун» двумя годами позже, намеренно не упоминая о роли в «Железном сорняке»… — Нет, мне нравится мысль делать эпизодические роли, это забавно. А делать большие — почти мифологические — роли, это совсем другое. Не знаю, что чувствуют зрители, но это надо делать хотя бы ради себя. Если вы при этом понравитесь еще и зрителям, отлично, а если нет — что тогда делать? Мне не хочется тащить на себе всю картину, хотя в «Неприкасаемых» мои усилия были существенными, хотя бы из-за тщательной подготовки, которую мне надо было пройти. Но мне нравится делать маленькие роли.

Не знаю, сколько я еще сделаю и когда, я просто чувствую, когда настает время делать фильм, вот и все».

Как бегун на длинную дистанцию, Де Ниро сделал временную передышку на картинах «Бразилия», «Миссия», «Сердце Ангела» и «Неприкасаемые». А теперь он готов был снова ринуться в бой и удивить мир кино кассовыми успехами.

26. На бегу

В 1987 году Де Ниро находился на опасном спаде карьеры. Его имя уже несколько лет не появлялось в хитах, и давление обстоятельств начинало сказываться. «Неприкасаемые» имели коммерческий успех, но ведь точно так же, как он не брал на себя вину за провалы фильмов со своими маленькими ролями, он не мог приписывать себе и их успехи. «Неприкасаемые» были хитом, сделанным в ансамбле. Кевин Костнер, Шон Коннери и воспоминание о телесериале Роберта Стака значили не меньше для популярности фильма, чем Роберт Де Ниро.

Его репутация никогда не покоилась на чисто коммерческих успехах, но теперь даже аплодисменты критиков, которые раньше привлекали к нему продюсеров и режиссеров, стали стихать. «Неприкасаемые» принесли Де Ниро первые положительные отзывы в прессе за много лет. И все равно, на первых полосах газет то и дело появлялись статьи с заголовками типа «Что приключилось с Робертом Де Ниро?». Похоже было, что он, фигурально выражаясь, достиг «срока годности товара». Когда Джон Войт в семидесятых годах делал «Чемпиона», «Избавление» и «Одесский список», он пробыл короткое время в списке самых ярких мировых звезд кино, а десять лет спустя о нем уже никто не вспоминал как о ведущем актере кино. То же самое произошло и с другими звездами семидесятых — Бертом Рэйнолдсом и Райеном О'Нилом. Даже Аль Пачино, карьера которого однажды почти воспроизвела путь Де Ниро, тоже притих в восьмидесятых.

Де Ниро знал, что ему нужен хит, причем нужен быстро. У него случился короткий «флирт» с картиной «Большой», прелестной фантазией о человеке, который возвращается в детство, оставаясь при этом взрослым, просто кинув монетку в «машину исполнения желаний». В конечном счете главная роль в картине досталась Тому Хэнксу и стала для него первой ступенькой на пути «в звезды». Де Ниро было бы трудно представить в этой роли. Тут нет ни намека на силу чувств, на гнев, одна сплошная радость и благолепие, роли такого типа он и не пробовал никогда играть. Тем не менее Де Ниро проявил некоторый интерес, и роль ему была предложена. Речь шла о гонораре в 3 миллиона, но Де Ниро отклонил предложение, как только узнал, что Уоррену Бетти предлагали 6 миллионов. По киношным кругам пошли слухи, что Роберт Де Ниро ищет роль, а ему отказывают. История была абсолютной ложью, но то, что ее очень долго повторяли, уже само по себе указывает, как невысоко котировались в то время акции Де Ниро на бирже Голливуда…

Еще один явственный знак ему был от могущественного посреднического агентства «Криэтив Артистс Эйдженси» («CAA»), которое его отвергло. В восьмидесятых годах «CAA» под руководством суперимпресарио Майкла Овица стала верховодить в Голливуде. Если у них была концепция проекта, они нанимали писателя, режиссера и, самое главное, звезд экрана. Все, что оставалось делать студии, это выложить деньги на бочку.

Личная жизнь Де Ниро в тот период была столь же бурной. Формально он все еще был женат на Дайан Эбботт, но стал встречаться с бывшей моделью Дорис Смит — Туки. Его сексуальная жизнь была не совсем обычной. Он оказался абсолютно неспособным вести тот образ жизни, который называют моногамным. Он мог быть с Туки Смит, и в ту же самую ночь — со своей «женой» Эбботт. Туки Смит была личностью популярной в Манхэттене. Они с Де Ниро были диаметрально противоположны. Со светло-пепельными волосами, вечно в ярко-красных платьях, она могла в любой толпе привлечь всеобщее внимание… Смит была броской и экзальтированной, но у Де Ниро она вызывала чувства удивления и умиления, похоже, она стала ему так близка, как никто раньше.

Хелен Лизандрелло утверждает, что и в этот период они с Де Ниро опять встречались. Она жила в Лос-Анджелесе, а Де Ниро уже переехал в Нью-Йорк. Раньше они как-то раз столкнулись за кулисами после концерта, но Де Ниро не стал с ней разговаривать и поскорее улизнул. Тем не менее Лизандрелло настаивает, что они снова начали встречаться во время его поездок на побережье Тихого океана, и якобы именно тогда Де Ниро впервые увидел свою дочь Нину Надейю. Карьера Лизандрелло шла не особенно успешно. Ее подпевки и почасовые работы иссякли, и ей пришлось работать в универмаге, чтобы содержать себя и дочь. Она утверждает, что Де Ниро возобновил финансовую поддержку, но всегда давал наличными, поэтому и никаких документальных свидетельств не сохранилось: ни чеков, ни банковских счетов, ничего. Во время одной поездки в Лос-Анджелес Де Ниро провел несколько часов с Ниной.

«Бобби сказал ей: «Я твой папа, поцелуй меня», — поведала Лизандрелло репортеру «Нью-Йорк пост». — Они провели вместе весь день».

Лизандрелло снова давила на Де Ниро, с тем чтобы добиться от него формального признания ребенка своим. По словам Лизандрелло, Де Ниро был готов признать свое отцовство после того, как «родится ребенок у Туки». Хотя они с Туки хотели ребенка, ничего не получалось. Но Де Ниро не мог порвать с Лизандрелло. Хотя он не отвечал на телефонные звонки сам

(вокруг него всегда были друзья или обслуга, которые принимали его звонки), Лизандрелло имела номера его телефонов и дома, и в офисе, и каким-то образом ей удавалось пробиться к нему. В 1987 году, когда она вышла замуж и позвонила, чтобы сказать, что ее супруг готов официально удочерить Нину Надейю, Де Ниро не дал своего согласия и еще раз пообещал признать девочку своей дочерью, но этого так и не произошло.

Но «детские» проблемы Де Ниро на этом не закончились. От его поездки в Колумбию на съемки фильма «Миссия» остались следы явно не миссионерского толка. В декабре 1987 года лондонская газета «Обсервер» сообщила, что два актера, снимавшиеся недавно в Картахене, столкнулись с угрозой судебных процессов об установлении отцовства. Итальянский актер Франко Неро, который появлялся в фильмах «Камело» и «Борись за жизнь II», снял три фильма в этом месте. Теперь он энергично опровергал утверждения, что является отцом ребенка, недавно родившегося у горничной своего тамошнего приятеля. Газета сообщала также, что одна адвокатская фирма в соседнем с Картахеной городе Баранкилла готовит судебное дело против Роберта Де Ниро, который два года назад снимался в тех местах в картине «Миссия». Матерью ребенка была молодая индианка, которая подрабатывала на массовках в фильме, а ребенок родился в начале 1986 года. Она заявляла, что отцом ребенка является Де Ниро. Однако, вопреки утверждениям газеты, ни один из этих «анонсированных» судебных процессов так и не был начат.

В тот момент, как Хелен Лизандрелло позвонила актеру по поводу отцовства, Де Ниро как раз решился на первую крупную роль за последние четыре года. Овиц и «САА» подготовили команду для съемок картины «Успеть до полуночи», где Де Ниро отводилась настолько нетипичная для него роль, насколько это вообще можно представить. Сценарий написал Джордж Галло, который ранее написал «Умных парней», криминальную комедию, которую снял Брайан Де Пальма. «Успеть до полуночи» — история о детективе, который преследует бухгалтера, укравшего у мафии 15 миллионов долларов. Если уж за дело взялась «САА», не оставалось сомнений, что фильм получится конфеткой. Де Ниро — новый клиент для «САА» был приглашен на роль детектива Джека Уолша.

Однако оставались сомнения в другом, а именно, что Де Ниро справится с такой нехарактерной для него ролью. Когда проект был представлен в «Парамаунт», босс студии Нед Таннен дал картине зеленый свет при условии, что бюджет не превысит 20 миллионов долларов. Когда предполагаемый бюджет взлетел

до 31 миллиона, Таннен стал серьезно сомневаться, что Де Ниро сумеет вытянуть фильм в одиночку. Он попросил, чтобы роль беглого бухгалтера была переписана «под» Шера, новенького, который быстро шел в гору после получения «Оскара» за «Лунное затмение». Однако Шер не проявил энтузиазма. Если так, сказал Таннен, то пусть роль переделают под кого-нибудь вроде Дастина Хоффмана. В конечном счете проект перекочевал в студию «Юниверсал», которая не ограничивала создателей в деньгах и разрешила режиссеру Бресту нанимать кого угодно на роль бухгалтера Джонатана Мардукаса. Робин Уильямс очень хотел играть в этом фильме вместе со своим старым приятелем Де Ниро и даже предложил сделать пробу — шаг, не мыслимый для человека в его положении. Но Брест все-таки выбрал Чарльза Гродина, сухого, рафинированного комика с устойчивой театральной репутацией, хоть и небольшим опытом работы в кино.

Эта комбинация обусловила мгновенный успех. Гродин — великолепный актер, и Де Ниро ответил на его вызов. Их совместные сцены подобны долгим раундам на ринге. Де Ниро выходит победителем благодаря одному инстинктивному жесту. В ходе их длительной поездки назад, к начальной точке бегства бухгалтера, детектив Джек начинает осознавать, что Мардукас — бедняга, он всего лишь жертва обстоятельств. Он может ему позволить хотя бы навестить по пути бывшую жену и детей. Бывшая супруга тронута несчастьем Мардукаса и одалживает им автомобиль для поездки — при этом все время за ними гонится мафия. Мардукас говорит жене последнее «прощай», он все еще в наручниках и садится в машину, и край его плаща свешивается за порожек — и вот тут Де Ниро быстрым движением заботливо подбирает полу плаща внутрь машины. Этот жест, раскрывающий гуманность Джека Уолша, безусловно, является признаком зрелого актера. Эта деталь показывает, что фильм занимал мысли Де Ниро, и актер старался сыграть как можно лучше.

Результаты оказались блестящими. «Успеть до полуночи» — сплошное удовольствие для зрителя, и в свои сорок пять лет Де Ниро получил первый настоящий хит. Когда фильм вышел на экраны в июле 1988 года, он собрал в кассу пять с половиной миллионов только за первый уик-энд показа! Это было больше, чем принесли «Правдивые признания» и «Влюбленные» за все время их проката! Картина стала международным хитом, собрав в общей сложности более 100 миллионов долларов. Де Ниро оказался «кассовой» звездой, а его новые поклонники уже относились к другому поколению — они, возможно, еще не родились на свет, когда он снимался в «Злых улицах»… Теперь Де

Ниро на пару с Томом Крузом предложили играть в одной картине. «Лос-Анджелес таймс» сообщала, что оба намеревались сниматься в картине «Тур Микс и Панчо Вилла» режиссера Денниса Хоппера. Круз должен был играть ковбойского героя, а Де Ниро — мексиканского революционера; интригующий проект, который, как и многие другие голливудские задумки, так и не был претворен в жизнь.

Его увлеченность «Успеть до полуночи» была столь велика, что Де Ниро даже допустил до себя прессу. За восемь лет до того он дал только четыре больших интервью, но теперь «акулы» из «САА» посоветовали ему вылезать из своей норы и поактивнее продавать себя… Такие звезды, как Дастин Хоффман или Джек Николсон, которые гораздо больше общались с прессой, имели и несравненно больше успеха. Де Ниро воспринял этот совет и хотя не стал для прессы своим человеком, все-таки впервые позволил публиковать свои портреты.

Одно интервью показывает, насколько точно понимал Де Ниро состояние своей карьеры в этот период. Его привычный имидж соответствовал человеку, которого гораздо больше интересует искусство, чем коммерческие соображения и доходы в кассу. Но Де Ниро — стреляный воробей и прекрасно знает, что пренебрегать коммерцией можно только до определенной степени, а кассовые доходы важны, поскольку дают артисту независимость в плане выбора ролей. Так что в 1988 году в Довиле, на премьере «Неприкасаемых», Де Ниро старался побольше говорить с европейской прессой. Он пытался опровергнуть мнение о себе как об угрюмом буке. Мартин Скорсезе и Брайан Де Пальма тоже вовсю расписывали, какой он веселый и смешливый человек.

«В картине «Успеть до полуночи» мой мрачноватый образ немножко расцветился, — делился Де Ниро с газетчиками. — Два года я занимался только эпизодическими ролями, знаете ли. Решил передохнуть и подумать. А потом прочел сценарий «Успеть до полуночи» и был очарован. Меня привлек юмор. Всем кажется, что у меня есть только темная сторона. И мне немножко надоело, что меня все воспринимают исключительно серьезно. Потом мы потратили массу времени, чтобы подобрать мне партнера. Я считаю, что состав исполнителей — это девяносто процентов успеха. Если вы нашли нужных актеров — тогда о'кей».

Хотя картина была несколько легковесной для Де Ниро, он готовился к роли со своей обычной тщательностью. Для изучения жизни настоящего криминального мира он совершил, вместе с полицейскими, надев бронежилет, несколько рейдов по поимке людей, выпущенных под залог и сбежавших…

«В жизни эти рейды показались мне довольно нелепыми. Ну, вышибают двери, наркоторговцы кидаются прятать свой товар, а кто-то прыгает в окно — и вполне может погибнуть. Но после рейда все иначе. Можете себе представить, на парня уже надели наручники, а он просит у меня автограф?»

Это новое *согласие* с прессой вовсе не было *сердечным.* Де Ниро прекратил давать интервью, поскольку, как он объяснил журналу «Тайм», всякий раз после одного интервью ему надо было давать еще три, чтобы растолковать, что же он имел в виду в первом. Но, учитывая, что он не любил заканчивать свои фразы, основную вину за это Де Ниро следовало бы взять на себя. Кроме того, он заявил, что устал от вопроса, что он ест на завтрак, и предпочитает все-таки, чтобы за него говорили его работы.

Но проблема состояла в том, что работы его, во всяком случае до «Успеть до полуночи», не столько говорили, сколько невнятно бормотали… Потом наступило перемирие с прессой. Но и тут оставались препятствия. Де Ниро отказался сотрудничать с «Ванити Фэйр», и взамен было помещено интервью с его друзьями, которые не побоялись показаться нелояльными к Де Ниро… Интервью для «Плейбоя» оказалось следующей неудачей. Сперва планировалось выпустить интервью одновременно с премьерой «Успеть до полуночи», но Де Ниро так затянул дело, что оно вышло намного позже фильма. Правда, самому журналу это было даже выгодно, поскольку оно совпало с юбилейным номером и придало журналу значительности. При этом Де Ниро утверждал, будто его принудили дать это интервью, но почему-то не уточнял, кто именно. И хотя он его все-таки дал, лучше, если бы он этого не делал.

«Вы тут ни при чем, — говорил Де Ниро корреспонденту Лоуренсу Гробелу. — Просто я злюсь из-за этого. На меня нажимали, и я жалею, что согласился дать то интервью. Я не собирался рассказывать о моей жизни — это просто глупо…»

Гробел в ответ тоже немножко обозлился, и в результате разговор у них вышел довольно сердитым с обеих сторон. Конечно, если судить по фильмам, неудивительно, что актер так реагировал. Но публично Де Ниро злился впервые. А вскоре от его гнева пострадают уже другие журналисты…

У прессы снова проснулся интерес к частной жизни Де Ниро. В то время у него возникла романтическая связь с певицей Уитни Хьюстон, и он осыпал ее щедрыми подарками. Но он все еще был формально женат на Эбботт и не порывал связи с Туки Смит. Хьюстон объявила о своей помолвке в марте 1988 года, и это поуменьшило интерес к ней со стороны Де Ниро. Он снова стал жить со Смит и не скрывал, что она беременна. Оба они были

взволнованы и счастливы от перспективы рождения общего ребенка. Но у Смит произошел выкидыш. Тогда они решили удочерить двухлетнюю девочку Ла Тойю, больную СПИДом (брат самой Смит умер от СПИДа), но это дело никак не сдвигалось с мертвой точки. Несмотря на взаимную привязанность, они не смогли скрепить свои отношения общим ребенком…

27. Качество не важно

Одним из наиболее очевидных признаков нового отношения Де Ниро к прессе стало его решение поехать в Россию в 1987 году, чтобы возглавить жюри Московского кинофестиваля. Это был экстраординарный визит — для такого закрытого человека, как Де Ниро.

«Я приехал в Москву, потому что меня очень беспокоит напряженность между СССР и США, — сказал он на пресс-конференции. — Я почувствовал просто личную опасность и потому решил сделать что-нибудь для взаимопонимания».

Какую именно роль Де Ниро намеревался сыграть в улучшении взаимопонимания между Западом и Востоком, нелегко понять. И тем не менее в Москве он выглядел великолепно. С ним были его одиннадцатилетний сын Рафаэль и приемная дочь Дрина, так что по всем статьям он был образцовым «послом мира». Находясь в России, он расщедрился на первое за много лет полномасштабное интервью. Он дал его некоему Вольфгангу Вильке, который представился восточногерманским журналистом. Видимо, у Де Ниро взыграли тайные симпатии, и он в качестве жеста «солидарности с трудящимися» поговорил с Вильке, не подозревая, что разговор может носить «коммерческий» характер. Тут его обвели вокруг пальца. Вильке на самом деле был западногерманским журналистом, выдавшим себя за «работника пера» из ГДР. И это интервью было тут же многократно продано и облетело весь мир.

«Я приехал в Москву, чтобы посмотреть фильмы, которых на родине никогда не видел, — говорил Де Ниро перед тем, как перейти к своей тревоге по поводу напряженных отношения между СССР и США. — И я вижу, что у наших двух стран есть кое-что общее. Нам нужно иметь побольше информации друг о друге. Кинофильмы и личные контакты могут очень помочь в понимании друг друга».

Вильке спросил затем насчет закрытости Де Ниро для прессы. Он не дает интервью, но ведь кинозвезды все равно должны показываться на публике — в своих фильмах. Так, может быть, Де Ниро выбрал не ту профессию?

«Зачем мне говорить с журналистами, которые задают всякие идиотские вопросы? — риторически вопрошал Де Ниро вместо ответа. — Я делаю то, что делаю, и не собираюсь растрачивать свою энергию впустую. Люди должны ходить в кино, смотреть мои фильмы и думать сами…»

Конечно, поведение журналиста было не совсем этично, но,

учитывая крайнее нерасположение Де Ниро к прессе и те экстремальные меры, которые он принимал, чтобы избежать интервью, Вильке нельзя судить слишком строго.

Это интервью дало определенный ключ к разгадке дальнейшей карьеры Де Ниро.

«Я езжу в Лос-Анджелес лишь тогда, когда мне оплачивают проезд», — сообщил он в наиболее, пожалуй, важной части своего интервью. Его неприязнь к Голливуду, — понимая его больше как географическую точку, чем киноиндустрию, — достигла высшей степени. Теперь он считал его просто местом, где можно заработать деньги, не более того. В сознании актера давно уже зрела мысль о том, что следует более разумно распорядиться своей карьерой. И после успеха «Успеть до полуночи» он решил, что это время настало. Он должен вернуться на постоянное жительство в Нью-Йорк и основать там свою собственную кинокомпанию. И тогда он сам станет хозяином своей судьбы.

Учреждение новых студий — далеко не простое дело. Оно требует больших средств, и Де Ниро решает их заработать. Он в это время как раз приобрел себе помещение в Нью-Йорке. Когда многоквартирный дом на Гудзон-авеню, где он жил, превратился в кондоминиум[8], Де Ниро заплатил 850 тысяч долларов за квартиру, которую ранее снимал. В среднем он снимался в одном фильме за полтора года, теперь же ему необходимо было делать пять фильмов за два года! И он заставил себя работать для своего будущего. Эти фильмы были неравнозначными. Одно исполнение было впечатляющим, другое — на грани гениального, два следующих — незаметны, а был фильм, где он сыграл хуже, чем когда-либо.

Он пытался справиться с этим валом работы, а в Америку как раз приехал Серджио Леоне, намереваясь собрать деньги под проект, который они уже обсуждали с Де Ниро ранее. Это был фильм «900 дней» про блокаду Ленинграда. Леоне говорил, что это будет не фильм о войне, а фильм о любви на историческом фоне, и Де Ниро предстояло сыграть роль журналиста тридцати с лишним лет. Леоне дипломатично заметил, однако, что к тому времени, как он наберет деньги и подготовит сценарий, Де Ниро может оказаться уже слишком стар для этой роли. В тот момент, однако, Де Ниро и сам вряд ли согласился бы целый год сниматься в одном фильме, тогда как ему надо было заработать побольше денег для своей студии. Вскоре после своего приезда в Америку, в 1989 году, Серджио Леоне умер.

Успех «Успеть до полуночи» вызвал резкий подъем акций Де Ниро в Голливуде. Благодаря кассовому успеху этого хита и мощи стоящей теперь за ним «CAA» он мог рассчитывать на гонорар в

4–5 миллионов долларов за фильм. Он снова теперь был «лакомым куском».

И вот летом 1988 года он играет на пару с Джейн Фонда в картине «Стэнли и Айрис», которую снимал режиссер-ветеран Мартин Ритт. Де Ниро играет неграмотного повара, чей природный ум и изобретательский талант не могут преодолеть барьеры, стоящие перед ним из-за отсутствия формального образования. Джейн Фонда — одинокая вдова, которая учит повара читать. Между ними завязываются отношения, и они осознают свой совместный пробивной потенциал… Следует отметить, что эта история под названием «Юнион-стрит» изначально была романом с двумя совершенно бесцветными главными героями. Но стоило Голливуду взмахнуть своей волшебной палочкой, как та же история стала вполне годной для Фонды и Де Ниро.

Им удалось вляпаться в политические дрязги во время съемок. Съемки должны были состояться в Ватербери, штат Коннектикут, и 11 ноября 1987 года в газете появилось по этому поводу объявление. Как оказалось, это был День Ветеранов. А в Ватербери позиции республиканской партии тверды как скала, и многие жители помнили, как Джейн Фонда вела антиамериканские репортажи из Ханоя и фотографировалась чуть не в обнимку с северовьетнамскими солдатами. И ветераны второй мировой и вьетнамской войны пообещали воспрепятствовать съемкам фильма с Фонд ой в их городе. Местный совет скоренько собрался, чтобы провести голосование по данному вопросу. Решили все же позволить проводить съемки, которые, несмотря ни на что, прошли спокойно.

Де Ниро был противником войны во Вьетнаме, но он предпочел держать свое мнение при себе и не высказывал никаких комментариев по поводу скандала вокруг Фонды. Все мысли его были заняты раскруткой «Успеть до полуночи». Но в июле 1988-го он все-таки присоединился, в качестве жеста доброй воли, к жителям Ватербери; члены съемочной группы приняли участие в большой благотворительной акции по сбору средств в пользу детей жертв применения во Вьетнаме дефолианта «agent orange». Это один из немногих поводов, по которым Де Ниро предпринимает участие в таких кампаниях, и он охотно занял место в будочке, где его могли фотографировать за 15 долларов — деньги шли в благотворительную кассу.

Если ему теперь предстояло делать фильмы быстрее, чем обычно, значит, надо было от чего-то отказываться. Он уже давно снимался в кино и вполне мог себе позволить не тратить столько времени для подготовки к роли, как в ранних своих работах. Он

нашел способ, как и многие другие актеры, сократить процесс. В картине «Стэнли и Айрис» это был просто вопрос целесообразности, но он вскоре понял, что может с успехом применять свои новые приемы практически в любом фильме.

«Мне это показалось совершенно нормальным, — говорил он интервьюеру. — Я обдумал это. Раньше я делал фильм в среднем за полтора года и был готов работать еще быстрее. Сейчас я уже в таком возрасте, когда не хочется тратить много времени… Мне еще надо успеть многое сделать. В картине «Стэнли и Айрис», например, я имею дело с женщиной, которая записывала на видео неграмотных, беседовала и проводила с ними массу времени. И мне не надо было самому разговаривать с ними, мне достаточно было просто понаблюдать, как *она* это делает. И не потребовалось шататься по всяким социальным учреждениям и смотреть, как это у них там происходит. Достаточно было перекрутить пленку, чтобы разглядеть все нюансы. Я мог это делать в часы отдыха, и мне не пришлось лезть из кожи вон…»

Де Ниро в целом хвалили за игру в «Стэнли и Айрис», но было ясно, что это не та роль, на которую он потратил много душевных сил. Фильм получился приятным, но ни Де Ниро, ни Фонда не обладали в данном случае притягательностью настоящих звезд, чтобы привлечь аудиторию, и фильм, стоивший 20 миллионов долларов, собрал в кассу по всей Америке только 5 миллионов.

Но Де Ниро не имел времени переживать неудачу с этой картиной. Как акула, которая должна все время двигаться, он уже устремился к своей следующей роли. Спустя чуть более десяти лет после «Охотника на оленей» он снова отправляется во Вьетнам. В фильме «Стилет» Де Ниро играет ветерана конфликта в Юго-Восточной Азии по кличке Мэг. Мэг не ранен физически, но травмирован душевно. У него был синдром посттравматического стресса, но он, похоже, переборол его. В один прекрасный день он, как снег на голову, приезжает в дом своего дружка по Вьетнаму, который так и не сумел найти место в жизни после Вьетнама. Де Ниро — Мэг пытается растормошить Харриса и заставить его сопротивляться превратностям судьбы, по ходу дела он влюбляется в его сестру, которую играет Кэти Бейкер.

В фильме нет батальных сцен, но Де Ниро провел немало времени, общаясь с ветеранами Вьетнама перед съемками.

«Я знавал много этих парней, когда делал «Охотника на оленей», но ведь это было уже лет десять назад, — объяснял он. — Война была еще недалека, и все ощущалось иначе. Тогда нельзя было говорить с ними о боли и всяком таком. Просто нельзя было заговаривать. Можно было обсуждать ужасные сцены,

их тяжелый опыт. Но никто не хотел думать о чувстве отверженности, когда страна словно позабыла о них — ну, было и прошло, будем двигаться дальше и забудем про все. А сейчас, когда я встречался с ветеранами, они уже говорили примерно в таком духе».

И снова Де Ниро идет на контакты с прессой по поводу своего участия в фильме «Стилет» и дает много интервью для раскрутки фильма. Он заявил, что этот фильм для него очень важен и он хочет, чтобы его хорошо приняли.

Но, увы, его ждало разочарование. Фильм обошелся относительно недорого — в 10 миллионов долларов, но принес в кассу всего 2,2 миллиона. Де Ниро, впрочем, в качестве утешения 25 мая 1989 года получил от ветеранов Вьетнама приз «Ветти».

Отсутствие успеха у критиков и у публики этих двух фильмов, сделанных после «Успеть до полуночи», вероятно, обеспокоили Де Ниро. Уже поговаривали, что удачный «Беглец» был всего лишь проблеском в сумерках актера… И его следующий выбор не помог этим опасениям улечься. Еще до выхода на экраны «Стилета» высказывалась уверенность, что Де Ниро снимется в экранной версии зажигательной пьесы Дэвида Мэмета «Гленгарри Гле Росс». Юло Гросбард, с которым Де Ниро уже работал в «Правдивых признаниях» и «Влюбленных», был привлечен в качестве режиссера, а в главных ролях предполагались Де Ниро и Пачино. Де Ниро должен был играть прогоревшего торговца недвижимостью Шелли Ливайна, а Аль Пачино — Рикки Рома. Проект закончился ничем. И прошло еще около пяти лет, пока пьеса Мэмета появилась на экране, с Аль Пачино в роли Рома, и Джеком Леммоном, а не Де Ниро, в роли Ливайна. Следующий проект Де Ниро тоже был связан с Дэвидом Маметом, но по качеству был намного ниже.

«Мы — не ангелы» был удачным фильмом 1955 года по мотивам одноименной пьесы. Хэмфри Богарт, Питер Устинов и Альдо Рей играют трех беглых заключенных с Острова Дьявола, которые захватывают факторию и полностью преображают жизнь небольшого поселения. Этот фильм был долгое время любимым у Де Ниро, и казался актеру той картиной, где он сможет сыграть вместе с Шоном Пенном, которого обожал. Де Ниро и Пени обратились с предложением сделать римейк к продюсеру «Неприкасаемых» Арту Линзону. Линзон одобрил идею и просил Дэвида Мэмета написать сценарий. Снимать фильм должен был Нил Джордан, ирландский режиссер, уже сделавший себе имя в Великобритании, но первую американскую картину которого «зарубила» студия.

Вместе они сколотили сценарий, который имел с пьесой мало

общего, разве что название. Де Ниро и Пени играют беглых каторжников, которые укрываются в небольшом городке. За ними гонятся, и потому они чувствуют большое облегчение, когда в местном монастыре их принимают за ученых-теологов. Поскольку в городке все еще торчит тюремный надзиратель Рей Макэналли, им приходится поддерживать свою «легенду» еще некоторое время.

«Я думаю, это было именно то, чего мы хотели, — рассказывает Джордан об участии Де Ниро. — Он активно работал над созданием самого сценария».

В отличие от других работ Мэмета тут нет блестящих диалогов, которые стали его «мастерским клеймом». «Мы — не ангелы» прерываются длиннотами, которые Де Ниро взялся заполнять гримасничаньем, наблюдать которые иногда просто неприятно. Он из кожи вон лезет, пытаясь выдоить хоть немного смешного из сценария, весьма небогатого юмором.

«В диалогах Дэвида Мэмета слишком много пустот, — рассказывает Джордан. — И исполнение Боба являлось некой комбинацией. Он очень смелый актер, и думаю, его персонажи созревают своим, тайным, образом. Мы репетировали наскоро и, когда стали изучать сценарий, решили искать нечто такое, что трудно охарактеризовать одним словом. Сценарий невелик, но я считаю его прекрасным. Мне нравятся диалоги, в которых герои не стремятся выложить всю свою подноготную. У актеров было много пространства для творчества и импровизации, для создания полнокровных характеров. И я не считаю, что Де Ниро переигрывал, это было осознанным решением несколько расширить роль Боба, из-за жанра фильма, а ведь жанр этого фильма — фарс. Пожалуй, Боб — великий комедийный актер. И еще он актер весьма широкого диапазона. Мне очень нравится работать с Бобом, потому что он готов применять весь спектр своих возможностей, когда играет. И тот подход, который использует Боб при создании фильмов, пожалуй, самый лучший. Обычно игра на съемках начинается тогда, когда включены камеры и вам надо что-то перед ними делать. Но в случае с Бобом вы видите все разнообразие возможностей, которыми он владеет и которые реализуются по-разному в разных дублях. Джим Кларк, наш монтажер, говорил: «Ты не столько «сокращаешь» Де Ниро, сколько «откапываешь» его». И он прав — там можно найти много уровней».

Никогда еще от Де Ниро не требовалось быть смешным, забавным на экране. Хотя его Руперт Папкин из «Короля комедии» — комик, смысл фильма был как раз в том, что он пришел на раздачу чувства юмора последним… Папкина Де Ниро мог играть

без затей, но Неда, своего героя в «Мы — не ангелы», ему надо было исполнить смешно. Результаты были плачевными.

«Виллидж войс» заявил, что Де Ниро «работал, кривя лицо во все стороны, словно он изображал человека с Востока»; «Ньюсуик» писал об «ужасно гримасничающем Де Ниро»; в «Уолл-стрит джорнэл» Де Ниро был назван «удивительно инертным, все время строящим рожи — что он, вероятно, называет смешным выражением».

Отзывы были уничижительными, да и бизнес шел не лучше. Картина «Мы — не ангелы» обошлась в 22 миллиона долларов, а собрала всего 5 миллионов в кассу. Решение Де Ниро играть эту роль выглядит ошеломляюще ошибочным. И его карьера снова заскользила вниз. Однако теперь он не мог оправдаться тем, что отдыхает и припадает к истокам, как было в период его маленьких, эпизодических ролей. Теперь он предпринимал вполне сознательные попытки заработать побольше денег. Просто денег. Ему нужны были деньги, как зерно хомяку, отъедающемуся на зиму. Он поставил на коммерцию против искусства, но это истощало его талант.

Так что теперь Де Ниро снова стал актером с именем, но без кассы. «Успеть до полуночи» выглядел как счастливая случайность — проблеск света в десятилетних сумерках, сгустившихся после его хита «Охотник на оленей». Кто-то подсчитал, что с картины «Нью-Йорк, Нью-Йорк» фильмы с Робертом Де Ниро принесли в общей сложности 150 миллионов долларов кассовых потерь по Америке. Этот факт могли скрыть вспышки его активности — иногда, но стало ясно, что надо предпринимать какие-то шаги.

Необходимо было взять судьбу в собственные руки. Но прежде ему протянут руки помощи двое его старых друзей.

28. «TriBeCa»

Скорсезе и Де Ниро участвовали вместе в съемках вот уже семь лет назад. Много воды утекло со времен «Короля комедии». Затем была отвергнутая попытка — «Последнее искушение Христа». А потом их творческие пути разошлись в разные стороны.

В те далекие дни Де Ниро обладал тем особым шармом, который привлекает в кассу зрителя, а Скорсезе — острым художественным чутьем. Но теперь положение вещей слегка изменилось. Де Ниро уже давно находился на спаде, а Скорсезе, после хитов «Цвет денег» и «Последнее искушение» (который наконец вышел на экраны), был, фигурально говоря, на самом гребне волны. И его считали, наряду с Вуди Алленом, одним из величайших американских режиссеров.

В течение этих семи лет они не теряли связи друг с другом и постоянно общались. Теперь они снова оказались вместе и почувствовали себя словно дома… «Славные парни» были поставлены прямо на улицах Маленькой Италии в Манхэттене. Это были те самые улицы, где родился и вырос Скорсезе и где подростком бродил Де Ниро. Снятый по мотивам книги Николаса Пилледжи, фильм «Славные парни» рассказывает о трех десятилетиях жизни уличных банд Нью-Йорка, которые переданы через восприятие Генри Хилла, человека, которого гангстеры взяли под крыло еще с младых ногтей. Де Ниро должен был сыграть Джимми Конвея по кличке «Джент», фигуру легендарную в гангстерском мире. Конвей похитил 6 миллионов долларов из кассы авиакомпании «Люфтганза», после чего быстро и хладнокровно порешил всех своих сообщников.

Реальным прототипом Конвея был уголовник Джимми Бэрк.

Скорсезе этот фильм виделся чем-то большим, нежели обычная гангстерская история. По словам автора и сценариста Пилледжи, режиссер хотел вынести на экран почти научное человеческое исследование маленького сообщества людей, живущих по своим собственным законам, этикету и вере. Сам Пилледжи написал свою книгу потому, что считал эту тему не отраженной еще никем достаточно точно и полно. Скорсезе знал эту среду с детства и был готов передать свои ощущения и мысли широкой аудитории.

Если даже семь лет работы врозь и породили некий холодок в отношениях между Де Ниро и Скорсезе, он никак не проявлялся на съемочной площадке. Де Ниро, казалось, только оживился от того, что на месте режиссера — его старинный друг. Наблюдать

за тем, как Де Ниро играет Джимми Конвея, — сплошное удовольствие. В первой же сцене в фильме, когда он вваливается в клуб, похлопывая всех попавшихся по плечу и рассовывая персоналу и девочкам двадцатидолларовые купюры, — настоящий, взрывной Де Ниро! Эта сцена дана как бы глазами юного Генри, а значит, и зритель разделяет восторг подростка от этой харизматической в местном масштабе фигуры. После явного «пережимания» в картине «Мы — не ангелы», исполнение Де Ниро в «Славных парнях» так убедительно, что временами, как писал один критик, кажется, будто Де Ниро и не играет вовсе.

«Мы с ним друзья, но мы вдвойне друзья, когда работаем вместе, — говорит Де Ниро о своем любимом режиссере. — У нас с ним особые отношения. Особый стиль разговора. Он очень открытый человек, и я как актер могу сказать, насколько это важно. Когда работаешь с некоторыми режиссерами, чувствуешь, как у тебя все гаснет и исчезает желание вообще что-либо делать; начинаешь думать, что любая находка, которая придет тебе на ум, будет никому не нужна. А с Марти все наоборот — чем больше ты выкладываешься, тем больше он разгорается сам, и это делает съемки больше удовольствием, чем работой… Я стараюсь не попадать на режиссеров, которых не уважаю. Мне надо любить и уважать режиссера и понимать, чего именно он хочет, иначе работать не имеет смысла… И я очень горжусь, что сделал «Славных парней».

Де Ниро изучал Джимми на основании сведений, данных ему Пилледжи. Отталкиваясь от этой стартовой позиции, он затем беседовал с теми, кто мог также оказаться полезен. Говорят, что даже сам Джимми Бэрк был так взволнован, что звонил Де Ниро из тюрьмы, чтобы порекомендовать нескольких советников… Пилледжи отрицает факт беседы между бандитом и актером, но признает, что во время работы над фильмом вокруг съемочной площадки все время околачивались некие люди, которые были действительно знакомы с прототипами главных героев. Конвей — отчасти ирландец, отчасти итальянец, и в нем сохраняются черты прежних персонажей Де Ниро — Джона Рубина и Джимми Боя.

«В детстве я вовсе не тянулся к дурной компании, — объясняет Де Ниро (впрочем, поскольку в подростковом возрасте он обожал фильмы про гангстеров, он мог в какой-то период своей жизни и заглядываться на «плохих ребят»). — Я прекрасно знал разницу между хорошим и дурным, но, я думаю, в традициях американского кино — большой интерес именно к «плохим ребятам». В них есть особый шик, горделивость, напор, но нам никогда нельзя забывать, что они на самом деле из себя представляют. Да, как и с Робин Гудом, вещи имеют две стороны,

но всегда надо помнить о том, что такое реальный мир… Я считаю, что «Крестный отец» положил этому начало, популяризировал это в огромной степени. И потом плохие люди всегда интереснее, чем хорошие. Антагонист интереснее, чем протагонист. Мы все люди, и во всех нас смешано добро и зло, и эти негодяи как бы действуют от имени нашей дурной половины натуры…»

Де Ниро упустил возможность пополнить свой вклад в дело популяризации «отцов мафии», когда в 1989 году Фрэнсис Форд Коппола начал работу над третьей частью своей трилогии о мафии. Фильм «Крестный отец III» должен был рассказать о гибели Майкла Корлеоне и о переходе власти в клане к его племяннику Винсенту, незаконнорожденному сыну его старшего брата Сонни. Любопытно, что Де Ниро заинтересовался этой ролью и стал убеждать Копполу, что сможет сыграть молодого человека. Коппола некоторое время маневрировал. Де Ниро приехал в Нала Вэлли почитать сценарий, и Коппола так им заинтересовался, что даже решил переписать роль Винсента под него. Но идея не осуществилась отчасти потому, что контракт Де Ниро на фильм «Пробуждения» отодвигал его возможное участие в фильме Копполы на слишком отдаленный срок. В конечном счете роль была отдана Энди Гарсиа, после того как в претендентах побывали Вэл Килмер, Николас Кэйдж (племянник Копполы), Чарли Шин и Билли Зейн. Если бы роль досталась Де Ниро, то он играл бы своего внука, поскольку он уже исполнил молодого Вито Корлеоне во второй части «Крестного отца». Впрочем, курьезным образом, персонаж был не намного моложе самого актера — Де Ниро родился в 1943 году, а Винсент около — 1948 года.

Пока Де Ниро снимался в Нью-Йорке в картине «Славные парни», он вносил последние штрихи в свой генеральный план действий. Его квартира на Гудзон-стрит находится в самом центре территории, известной под аббревиатурой ТрайБеКа (от английского «TRIangle BEneath CAnal» — «Треугольник у канала»). ТрайБеКа был районом постепенно угасающих товарных складов и позднее пришел в упадок. Некоторые из складов были переделаны под жилые здания, и район приобрел облагороженные черты. Процесс этот, впрочем, шел не всегда гладко, и многие из старых исторических зданий были снесены. Де Ниро, выполняя свой гражданский долг, подписал открытое письмо от имени местных жителей, в котором содержался призыв сохранить «лицо» этого района.

«Сотни каменных и железобетонных зданий XIX века в ТрайБеКа остались без всякой защиты и разрушаются», — писал

он в письме, разосланном на подпись по домам соседей с целью возбудить кампанию протеста и привлечь к ней внимание уполномоченной комиссии. На самом деле Де Ниро положил глаз на одно здание, бывший склад торговца кофе Мартинсона, на углу Гринвич-стрит и Франклин-стрит. Это элегантное восьмиэтажное здание расположено всего в одном квартале от квартиры Де Ниро.

«Я часто прогуливался там и говорил себе — какие чудесные дома! — вспоминал Де Ниро. — Это было словно в сказке, если бы мне достался тот дом… Дом, где можно собрать много любимых мною людей…»

Де Ниро удалось обратить свои грезы в реальность, купив здание вместе с двумя другими пайщиками — рекламщиком Полом Стюартом и бродвейским продюсером Стюартом Лей-ном, причем Де Ниро принадлежало 50 процентов пая. Само здание обошлось им в 7,5 миллиона долларов, а пять лет назад оно было куплено предыдущим владельцем всего за 4 миллиона. Актер хотел превратить облупленный склад в шикарный продюсерский комплекс с рестораном, где можно было бы посиживать с друзьями. «ТрайБеКа Филм Сентер», восьмиэтажный комплекс за 10 миллионов долларов, манхэттенская мекка для писателей, продюсеров и режиссеров — такой видел свою компанию Де Ниро. Для прокручивания дел он пригласил в исполнительные вице-президенты компании Джейн Розенталь. Розенталь имела обширные связи в компаниях Диснея, Уорнера, «Юниверсал» и Си-Би-Эс. У нее был опыт работы на телевидении и в кино. Она рассказывает, что испытала изумление, когда Де Ниро обратился к ней со своим предложением — как же так, ведь всем известно, что киноиндустрия расположена в Лос-Анджелесе, о чем же тут еще можно говорить?

«Никто не верил, что он сможет это сделать, что нам это удастся, — говорила она в интервью журналу «Вариети». — И даже многие из тех, кто в нас верил, как-то странно на нас поглядывали. Но ведь это вложение в будущее, если речь идет о Де Ниро. Он не опустит руки».

Куда уж там. Даже предварительная смета расходов показывала: чтобы свести концы с концами, Де Ниро придется работать безостановочно, и при этом все время получать по максимуму и иметь успех… Гриль-бар в «ТрайБеКа» обошелся чуть меньше 3 миллионов долларов. Он требовал годового оборота в 1,2 миллиона долларов, просто чтобы оправдать себя с финансовой точки зрения. Де Ниро сознается, что превратился в порядочного прилипалу в поисках совместных инвесторов.

«Я в буквальном смысле готов был приставать к людям на

улице, — говорил он репортеру «Нью-Йорк Мэгэзин». — И думал при этом: спрошу их, может быть, они пойдут на это, может быть, нет. Все ведь зависит от случайности».

Наконец на договоре о совместных вложениях появилось 23 подписи, и было собрано 2,8 миллиона. Среди вкладчиков были друзья и бывшие партнеры Де Ниро, такие, как Кристофер Уокен и Шон Пени, балетный танцовщик Михаил Барышников и комик Билл Мюррей. В одном случае произошла осечка. Барбара Стрейзанд желала войти в компанию, но местный закон гласил, что всякий, кто вкладывает деньги в предприятие, имеющее лицензию на спиртное, должен оставить в полиции отпечатки пальцев. Стрейзанд, известная защитница гражданских свобод, посчитала, что не может подвергнуть себя этой процедуре и отказалась от участия в проекте.

Де Ниро надзирал за переделкой «Мартинсон Билдинг» так пристально и тщательно, словно это входило в программу его подготовки к новой роли. Он вникал во все подробности переделки, не считая часов и путая день с ночью. Однажды он даже заставил рабочих трудиться в воскресенье розыгрыша Суперкубка — день, когда практически вся мужская часть населения Америки прилипает к телевизорам, следя за игрой…

Перестройка шла не без сложностей. Де Ниро, который ранее собственноручно подписал письмо в адрес местных официальных лиц, теперь оказался сам в роли ответчика по своему же иску. Окрестные жители, которые были обеспокоены тем, какие последствия для их спокойного сонного мирка может иметь нашествие в ТрайБеКа полчищ актеров, режиссеров и другой неумеренно пьющей публики, решили взять дело в свои руки. В одно прекрасное воскресенье на всех фонарных столбах по району было расклеено «Открытое письмо к Роберту Де Ниро».

В нем говорилось:

«Дорогой сэр!

Вы нарушаете покой сотен жителей, Ваших новых соседей, тем, что в здании на перекрестке Франклин- и Гринвич-стрит применяете крайне шумные стенобойные машины по воскресеньям. Этот шум невыносим, и если Вы не прекратите своих действий, это лишь выявит всю глубину Вашего презрения к населению ТрайБеКа, к сообществу, к которому Вы признавались «в искренней любви».

Де Ниро осмыслил это послание и повиновался. Но была еще проблема крыс! Разрушения и перестройки в здании вынудили тысячи грызунов выйти на улицы в поисках нового жилища. Местные жители не испытывали к этим бездомным тварям никакого сочувствия, издевательски называя их «крысами-

робертысами», что, в свою очередь, огорчало Де Ниро в той же степени, в какой крысы огорчали соседей. Один из местных как-то раз всю ночь проторчал с бейсбольной битой, убивая крыс, и наутро вся его немалая добыча была аккуратно сложена прямо перед входом в подъезд Де Ниро на Гудзон-авеню..

Но несмотря на все недовольство окрестных жителей, Де Ниро торжественно пригласил представителей средств массовой информации в свое новое здание в октябре 1989 года. Работы все еще велись, но уже можно было видеть, как дом будет выглядеть после завершения отделки. Де Ниро был великолепен в своем голубом офисе на восьмом этаже. Наконец-то в сорок шесть лет он открыл свой собственный бизнес!

«Я решил наконец заиметь свое дело, чтобы получить возможность попробовать себя в качестве продюсера и режиссера, — объяснял Де Ниро. — Раньше я никогда не был полностью ответственным за фильм и никогда не стремился к такой ответственности. А теперь я хочу этого. Я думаю, здесь будет такой центр, где писатели, режиссеры и продюсеры смогут работать в отличной атмосфере».

Центр «ТрайБеКа», когда он был закончен, мог похвастаться офисным комплексом, просмотровым залом на 70 мест, закрытой столовой и открытым для публики рестораном с баром на 150 мест. На восьмом этаже располагалась собственно компания «ТрайБеКа Продакшнз», включая собственный офис, снабженный ванной-джакузи и сауной. Этажи с третьего по восьмой должны были быть проданы другим кинокомпаниям или сдаваться в аренду. Среди первых, кто «поселился» здесь на время съемок, были картина «Пробуждения» Пенни Маршалл, в которой снимался сам Де Ниро, и фильм Брайана Де Пальма «Костер тщеславия». Офисы тут занимали также продюсер Арт Линзон и одна из ведущих американских независимых кинокомпаний «Мирамакс Филмз».

Хотя приобретение здания и его переделка обошлись Де Ниро в несколько миллионов долларов, текущие расходы его компании «ТрайБеКа Продакшнз» покрывались путем особой сделки с компанией «Тристар Филмз». По условиям договора «Тристар Филмз» получала преимущественное право первого просмотра продукции, выпущенной в «ТрайБеКа», в обмен она покрывала накладные расходы деятельности фирмы Де Ниро. Кроме того, «Тристар» предоставляла финансы на фонд развития.

Через несколько недель после своего открытия «ТрайБеКа» уже была задействована в четырнадцати проектах. Первым на экранах появился фильм «Громовое сердце», поставленный в индейской резервации, с Вэлом Килмером в главной роли. Среди

других проектов были: фильм «Бронкская история», по мотивам пьесы Чаза Палминтери, который Де Ниро планировал снимать сам; «Братья Спамонте на войне», комедия, задуманная под Де Ниро и Дэнни Де Вито, один из которых должен был стать режиссером картины; «Жажда золота»; «Любовница» — малобюджетная голливудская комедия, режиссировать которую собирался приятель Де Ниро Барри Праймэс; и еще парочка сценариев, один из которых был написан Джорджем Галло, создателем «Успеть до полуночи». Это был амбициозный портфель проектов, одни из которых были более, а другие менее удачными.

Во многих смыслах «ТрайБеКа» стала и мечом Де Ниро, и его щитом. Она сразу же сделала его актером с собственной студией, где он мог развивать свой талант. Вдобавок здесь он мог найти убежище от склок и суматохи Голливуда. Теперь ему не нужно было размышлять о том, подходит ли ему роль или нет. Если Де Ниро хотел сыграть роль, он сам мог создать для себя условия.

С другой стороны, психологически учреждение «ТрайБеКа» было несомненным жестом самоутверждения. Это — словно его монумент и его наследие, подобно картинам его отца. Но он сделал даже еще один шаг. Ведь картины его отца не висели в знаменитых художественных галереях, там, где, по его мнению, было их место. А продукцию «ТрайБеКа», по крайней мере, публика видела и могла запомнить.

Одной из первых, сделанных в «ТрайБеКа Сентер», была лента по заказу «Коламбиа Пикчерс» «Пробуждения», с Де Ниро и Робином Уильямсом в главных ролях. Они уже много лет дружили, но лишь впервые работали вместе. Фильм снят по мотивам книги известного невропатолога доктора Оливера Сакса. Де Ниро играет Леонарда, человека, который 30 лет пребывал в кататоническом состоянии из-за перенесенного в детстве нервного заболевания. Доктор Малколм Сейер, которого играет Уильямс, решает, что Леонард, несмотря на свой растительный образ жизни, вовсе не должен оставаться бесчувственным телом, как принято думать. Путем мучительных экспериментов с новым препаратом ему удается вывести таких больных из кататонического состояния. На некоторых это лечение оказывает благотворное влияние, но Леонарду оно, увы, обеспечило лишь временное пробуждение… «Учитесь на мне», — горько бросает он в лицо доктору, перед тем как окончательно впасть в бессознательное сонное состояние.

История Леонарда Л. была первоначально показана в документальной передаче британской компанией «Гранада». Она изложена также в пьесе Гарольда Пинтера «Вот такая Аляска».

Сперва доктор Оливер Сакс не склонен был давать разрешение на съемки фильма, но его тронула убежденность продюсеров Ларри Ласкера и Уолтера Паркера и трогательный сценарий, написанный Стивом Зэйлианом.

«В фильме есть замечательная сцена, где Леонард пробуждается и говорит о чуде жизни, которого мы не замечаем, — говорит Оливер Сакс. — Думаю, в этом много правды. Мы ведь не кататоники, но тоже пребываем в своего рода полуспячке, и нас надо пробудить. Притом что пробуждение для этих пациентов так кратковременно, вроде влюбленности. Думаю, это глубоко человечная история, даже если она кажется не очень правдоподобной».

Для подготовки к роли Де Ниро встретился с несколькими выжившими пациентами. Он поехал в Лондон за собственный счет, чтобы повидаться с девятью такими больными. Для самого доктора Сакса, совершенного профана в кинематографии, все это было завораживающим и в то же время несколько пугающим.

«Он проводил долгие часы с пациентами и очень глубоко их понимал, без слов даже, — вспоминает доктор Сакс с восхищением. — Боб — интеллектуал и не любит много говорить. Он говорил им: помолчите, дайте мне почувствовать это. Так он сказал одному крайне говорливому больному, когда тот принялся было перечислять формы онемения, и Боб в конце концов сказал, что останется с ним на весь уик-энд — и они пробыли вместе около полутора суток! Боб наблюдал за ним во время сна и бодрствования, в одиночестве и с другими больными… На съемках временами было страшновато, когда Де Ниро, казалось, не может выйти из роли больного Леонарда, личность которого словно поселилась в нем… Он говорил такие слова, которые мог сказать только Леонард, но никак не Боб Де Ниро! Ноги у него были скручены как-то вот так, у него появился нервный тик. Я понимаю, что и в других ролях с ним происходило некое перерождение, но здесь ведь шла речь о больном с нервным расстройством, и это выглядело особенно тревожно…»

В определенном смысле доктор Сакс прав. В последнее время у Де Ниро не наблюдалось подобного, характерного для его персонажей поведения. В ряде предшествующих фильмов ему не было смысла выкладываться. Но теперь, в «Пробуждениях» и «Славных парнях», ему требовалась вся сила его сосредоточенности на роли, и он снова обрел драматическую мощь.

Работа над «Пробуждениями» заставила Де Ниро собраться.

«Было трудно играть, это ведь все такие физиологические вещи, — рассказывает он. — Сложно играть человека с

физическим недостатком. Это не просто лежать неподвижно, это значит не реагировать. Найти нужное положение для головы, для рук, для ног. Мы воображали, что нас погрузили в чан с клеем… Видеть этих больных вокруг себя, всю эту обстановку — начинаешь себя считать счастливчиком. Надо принимать жизнь как дар. Пусть у тебя какие-то эмоциональные проблемы — а тут у человека совершенно реальные, физические проблемы, и ему нужно преодолеть черт знает что, чтобы хотя бы двинуть рукой… Там я получил представление, какой это ужас, каково быть в таком положении… Не могу даже описать этого. И тут рождается еще одна мысль — какая хрупкая штука жизнь. И если к тебе возвращаются человеческие способности — а в фильме это происходит всего на одно лето, — то потом, когда предстоит снова все потерять, начинаешь очень остро чувствовать жизнь. И для всех нас, в клинике Сакса, это был незабываемый опыт. Это было чудо. Временное чудо…»

Съемки «Пробуждений» прошли в основном гладко. Два приятеля отлично сыгрались. Де Ниро уже снимался в фильме, когда предложил Уильямса после того, как посмотрел картину «Общество мертвых поэтов». А Уильямс, со своей стороны, заявил, что в «Пробуждениях» Де Ниро показал такую внутреннюю душевную теплоту, которую никто еще не видывал на экране.

Но в прессе промелькнуло сообщение, что якобы в ссоре с Де Ниро Уильямс разбил ему нос.

«Если бы это было правдой, — шутит Уильямс, — я не смог бы говорить сейчас с вами, во всяком случае, не смог бы использовать для этого свои зубы…»

По словам режиссера Пенни Маршалл, это был несчастный случай на съемочной площадке, во время съемки совместной сцены.

«Это просто такой взрывной темперамент, — объясняет Маршалл. — Мы делали сцену, где Бобби отталкивает Робина. Бобби попросил Робина, чтобы тот подольше удерживал ему руки, а он потом вывернется и оттолкнет Робина. Ну так сами понимаете, Бобби посильнее Робина».

По версии Маршалл, которую поддерживает и Уильямс, когда Де Ниро высвободил рывком свои руки, локоть Робина Уильямса задел его по носу. Раздался весьма внушительный звук. Де Ниро продолжил сцену, хотя из носа у него полилась кровь. Он сделал еще девять дублей. Только потом отправился в больницу, где и установили, что нос сломан.

«Все дело в том, — говорил впоследствии Де Ниро, — что мне уже ломали однажды нос, а Робин грохнул его с другой стороны. В сущности, он его просто выпрямил. И сейчас мой нос выглядит

гораздо лучше, чем до того».

29. Наоми

По некоторым сообщениям прессы, Де Ниро в дополнение к изменениям в своей профессиональной карьере, которые выразились приобретением «ТрайБеКа», намеревался переустроить и свою личную жизнь.

Он собирался либо жениться на Туки Смит, укрепив таким путем их уже четырехлетний союз, либо ввести в свою жизнь новую женщину — супермодель Наоми Кэмпбелл.

В этот период девятнадцатилетняя звезда из лондонского Стритхэма уже имела связь со знаменитым боксером Майком Тайсоном, который только что потерял свой титул сильнейшего боксера в супертяжелом весе. Ни Тайсон, ни Туки Смит не были в восторге от того, что Де Ниро и Кэмпбелл сошлись.

Они встречались в ресторанах и на вечеринках в Манхэттене, и Наоми была очень внимательна к Де Ниро — еще бы, он был крупной фигурой с международным авторитетом. При нем Наоми приобретала дополнительную яркость — ведь теперь никто не скажет, что ты просто модель, если тебя держит на руках сам Де Ниро! Для него притягательность Кэмпбелл была столь же легко объяснима. Наоми была одной из признанных красавиц планеты, и немногие мужчины в возрасте Де Ниро могли привлечь ее внимание. Во многих отношениях эта пара напоминала Мэрилин Монро и Артура Миллера, про которых говорили, что он вложил в их брак мозги, а она — секс.

Де Ниро не выбрал ни Наоми, ни Туки Смит; он хотел иметь их обеих. Однако в конце концов именно юная Кэмпбелл оказалась менее осторожной и заявила, что они теперь вместе. После этого, на протяжении трех с лишним лет, их бурные взаимоотношения давали пищу множеству репортеров и поглотили километры фотопленки…

Кэмпбелл, как и Дайан Эбботт, Туки Смит, Хелен Лизандрелло и Джилиан Де Тервиль, была темнокожая. Похоже, что у Де Ниро особое отношение к черным женщинам.

Впрочем, Хелен Лизандрелло считает, что здесь больше случайности, чем каких-то извращенных пристрастий.

«Я не думаю, что здесь есть что-то расовое, — говорит она. — Просто дело в том, что черные женщины не привыкли к тому, что за ними ухаживают приятные, богатые, знаменитые белые мужчины. Поэтому они просто не могут сказать «нет» такому. Черной женщине приходится брать то, что ей предлагает белый мужчина. Мы никогда не станем рассказывать о таких вещах подробнее…»

На взгляды самого Де Ниро определенное влияние оказало его детство. И тут мы сталкиваемся с интересным парадоксом. Его мать имела много мужчин в течение довольно длительного периода, но ни одна связь не длилась больше двух лет. Это могло разрушить в его сознании понятие о стабильных связях между мужчиной и женщиной. В то же время именно его противодействие было причиной того, что мать так и не устроила свою личную жизнь и не закрепила отношения ни с кем из своих партнеров. Она всегда выбирала сына, и, парадоксальным образом, Де Ниро, став взрослым, изобретательно избегал семейной стабильности и покоя, которых, возможно, страстно желал в детстве.

Когда они сошлись с Наоми Кэмпбелл, Де Ниро уже было 46 лет, и при всем желании его нельзя было назвать молодым. Вся его жизнь прошла в раздражении и неудовлетворенности. В значительной степени эти чувства, особенно в ранний период его карьеры, сублимировались, перешли в роли, которые он исполнял. Теперь, когда он уже приближался к пожилому возрасту, приобрел достаточный исполнительский опыт, роли играл менее острые, его внутреннее напряжение все чаще прорывалось в виде бессмысленных вспышек ярости. Возможно, это был отголосок тех резких перепадов настроения, от которых страдал его отец.

Барри Норман был ведущим еженедельной телевизионной обзорной программы на Би-Би-Си в течение почти четверти века. Он является самым популярным и «популистским» кинокритиком Великобритании. С ним никто не может позволить себе просто повздорить, не то что почти подраться, как это произошло в отеле «Савой» в Лондоне… Дело в том, что туда в октябре 1990 года приехал Де Ниро — со своим фильмом «Славные парни». Норману сообщили из компании «Уорнер Бразерс», которая занималась распространением фильма в Великобритании, что Де Ниро в Лондоне и что надо бы сделать с ним телеинтервью. Норман согласился.

«Я никогда не пробовал его интервьюировать, потому что люди, которые пытались сделать это, рассказывали, что из этого ничего не получается, — вспоминает Норман. — Но мне позвонили из «Уорнер Бразерс», и я подумал: ладно, если он хочет дать интервью, значит, ему есть что сказать. Но все получилось иначе. Мы приехали в «Савой» и ждали его около часа. Когда он прибыл, то не выказал особого желания с кем-нибудь разговаривать. Он ворчливо поздоровался со мной и продюсером, а с другими членами съемочной группы вообще не захотел разговаривать. Потом он сел на диван, а я в кресло. Я

стал задавать ему вопросы. Камера находилась прямо у меня за спиной, но он отвечал очень странно, почему-то обращаясь к дальнему углу комнаты, что показалось мне не только глупым, но и крайне непрофессиональным… Ответы его были односложны и не очень разборчивы. Через несколько минут я начал просто злиться — ведь я явно терял время попусту. У меня, между прочим, были и другие дела. А потом, в конце, я задал ему вопрос — просто, чтобы получить информацию, — но это его вывело из себя. Дело в том, что, готовясь к интервью, я прочел несколько американских журналов, где упоминалось то время, когда «Большой» [имеется в виду Де Ниро] просил роли, а продюсеры предлагали ему выметаться, потому что им нужен был не он, а такая звезда, как Том Хэнкс. К тому моменту, когда я задавал вопрос, о Томе Хэнксе, кроме его собственной жены, никто уже и не вспоминал, а Де Ниро был знаменитостью. И я не мог понять, почему он так взбеленился. Все-таки я задал ему вопрос еще раз, сформулированный иначе, он что-то прорычал в ответ, а потом я сказал ему: «Спасибо вам большое», — и подошел пожать руку. Он руки не подал. Я ему — в чем дело, какие у вас проблемы? А он уже идет от меня прочь по коридору гостиницы и бросает через плечо: «Сами знаете!» И вдруг разворачивается. Я, конечно, не имел понятия о его проблемах, но мы стояли с ним нос к носу, и выглядело это очень по-детски… А потом он мне объяснил, что якобы я попытался разбередить его рану. Я отвечал, что моя задача — узнать истину. И что у меня сложилось впечатление, что он не очень хорошо влияет на кассу фильма… Он сказал, что продюсеры сперва просили его сыграть в той роли, он заинтересовался и согласился. А потом они стали говорить, дескать, вон сколько денег ему нужно заплатить, чего да как, и он забыл об этом предложении. А всего через несколько дней после этого стала распространяться история о том, как он набивался играть в фильме и как ему якобы отказали. Лично я верю в его версию, она похожа на правду. Потом я ему говорю: «О'кей, этот наш разговор не попадет на экран», — да мне это было и не нужно, потому что ушла добрая половина выделенного нам времени. Он отвечает: «Отлично». Мы трясем друг другу руки и расстаемся с деланной дружеской улыбкой, но, думаю, вряд ли кому-нибудь из нас захочется еще раз встретиться… Хоть это и странно, инцидент получился вовсе не таким неприятным, каким мог выйти, но сейчас, вспоминая события, я думаю, что повел себя глупо. Он моложе, здоровее и агрессивнее меня, я вовсе не агрессивен. Но я был взбешен. Я не боялся его, я просто хотел ему показать, как зол из-за того, что он украл у меня целый день. Вот поэтому я и говорю, и только наполовину фигурально, что, на

мой взгляд, Де Ниро марсианин. Похоже, он действует совершенно иначе, нежели другие люди. Его отношение к телеинтервью, да и к интервью вообще, причудливое. А его поведение во время интервью еще более странное: односложные ответы, которые он почему-то адресует в дальний угол комнаты… Все это крайне странно».

Гнев Де Ниро обрушивался не только на журналистов, задающих неприятные вопросы. Как-то раз, на Карибских островах, одна несчастная туристка на себе испытала его ярость. «Нью-Йорк дейли ньюс» сообщал, что Де Ниро и Наоми Кэмпбелл сидели за романтическим ужином в элегантном «Лафайет-Клаб» в Сент-Барнсе, когда актер вдруг вскочил и заорал на женщину с фотоаппаратом на груди. Не совсем ясно, собиралась ли женщина его фотографировать, или, по ее собственным утверждениям, хотела только снять на память собственную семью, сидящую за соседним столиком. Де Ниро ничуть не смягчился и требовал пленку. Де Ниро якобы заявил ей: «Если даже это фото когда-нибудь где-нибудь появится, я сумею вычислить, где вы и кто вы такая!» Он еще долго бушевал и выкрикивал оскорбления в адрес своей обидчицы, пока Наоми наконец удалось его успокоить.

Хотя Де Ниро ссорился с Би-Би-Си и случайными туристами, в среде профессионалов он по-прежнему был в большом почете.

«Очень интересно наблюдать, как ведут себя американские актеры, когда при них поминают имя Де Ниро, — рассказывает Барри Норман. — Киноактеры в Америке относятся к Де Ниро примерно так, как английские актеры — к Лоуренсу Оливье. Они его чуть ли не боготворят, называя его иногда «Мистер Де Ниро», что для распущенных артистов означает чуть ли не возведение в ранг святого… Да, в Америке у него солидная репутация, это точно. И я думаю, он достоин обожания со стороны своих коллег».

Так что неудивительно, что в марте 1991 года Американский музей движущихся изображений (АМДИ) удостоил Де Ниро премии на торжественной церемонии в отеле «Уолдорф-Астория». Премии АМДИ стали вручаться лишь за пять лет до этого, так что среди лауреатов были пока что исключительно самые сливки американской кинематографии. Это свидетельство огромного уважения, которое Де Ниро — «актер для актеров» — снискал среди своих собратьев по профессии. Список гостей напоминал выдержку из справочника «Кто есть кто в американском кино». Там были старые друзья — Мартин Скорсезе, Харви Кейтель, Джо Пеши и Кристофер Уокен. Бывшие партнеры, вроде Шона Пенна, Эйдана Куинна и Джереми Айронса. Среди других — Гленн Клоуз, Спайк Ли, Элиа Казан, Норман Мейлер, мэр Дэвид Динкинс и Джон Ф. Кеннеди-младший.

Некоторые пришли произнести хвалебные речи в его честь. Джереми Айронс, его соперник по «Оскару» (он был номинирован как лучший актер за «Обратный ход Фортуны», а Де Ниро — за «Пробуждения»), назвал Де Ниро «величайшим из ныне здравствующих американских актеров». Пенни Маршалл, режиссер фильма «Пробуждения», сказала, что она была всецело поглощена мыслью, что работает с самим Робертом Де Ниро. Давний друг и коллега Харви Кейтель сказал, что Де Ниро «задал стандарт грядущим поколениям актеров», а Кристофер Уокен заметил: «Одно из качеств, которое делает его великим актером, — это то, что он великий человек».

Но, как всегда бывает на подобных церемониях, не все славили Цезаря, некоторые готовы были его подколоть… Харви Кейтель «в лицах» показал, как на примере Де Ниро он учился с ходу оценивать сценарий — это было на фильме «Таксист».

Изображая, как он переворачивает страницы сценария, Кейтель говорил: «Дерьмо собачье»; «перелистал» еще: «Дерьмо собачье». Еще одна страница: «Дерьмо собачье». Наконец, следующая страница: «Моя роль!» — говорит он с широкой улыбкой. Робин Уильямс не присутствовал на церемонии лично, но прислал видеокассету с записанными как для капустника шуточками в адрес Де Ниро и Туки Смит. Это настроение поддержал и Чарльз Гродин, игравший с Де Ниро в картине «Успеть до полуночи».

«На этой неделе я получил «Приз Гриффита» как лучший актер, но это из-за Боба, — сказал он. — Сегодня я здесь — из-за Боба! Завтра лечу в Анахейм получать следующий приз — из-за Боба! А Денверское кинообщество чествует Боба как актера, который больше всех призов получил… Нет, я считаю, что ему должно отойти процентов семьдесят всех призов».

Комментарии Гродина, конечно, были ироничными, поскольку Де Ниро вступил в борьбу за очередного «Оскара» после десятилетнего перерыва! И включение в номинацию «Пробуждений» положило конец длительному периоду затишья, которое последовало за «Бешеным быком». Вообще говоря, Де Ниро легче было бы обмазаться медом и стоять голым у помойки с мухами, чем присутствовать на церемонии вроде этой. Но этот вечер был особым и требовал особых усилий.

Итак, Де Ниро встал и обратился к аудитории, излучая обаяние.

«Я считаю себя еще слишком молодым для получения подобных призов, — начал он. — Их надо давать ребятам вроде Аль Пачино или Дастина Хоффмана. Для меня это как получение диплома оттуда, где я не учился…»

Как он делал всегда, Де Ниро не преминул отдать дань своему отцу. Он называл его «истинной звездой в нашей семье». Он сообщил аудитории, что его отец «был художником, который мечтал увидеть свои работы в музее. Я тоже ощущаю подобное желание, не то чтобы в отношении самих фильмов, а, скорее, в отношении чувств, которые они вызывают».

Через несколько недель Де Ниро предстояло вступить в борьбу с Айронсом за получение «Оскара» по номинации «Лучший актер». Его исполнение было близко к игре Дэниэла Дей-Льюиса в картине «Моя левая нога», который получил приз Киноакадемии в предшествующем году. Если бы он пошел по категории «Лучший актер второго плана», ему могло повезти больше. И его партнер по фильму «Хорошие парни» Джо Пеши получил своего первого «Оскара», тогда как усилия самого Де Ниро в роли Джимми Конвея остались невознагражденными…

Утешение пришло с неожиданной стороны: Де Ниро был удостоен приза от правительства Франции. Французский министр культуры Жак Ланж провозгласил его «Командором Искусства и Письма» за его выдающееся исполнение. Презентация прошла на Каннском фестивале, где показывался на конкурсе последний фильм Де Ниро «Виновен по подозрению». Де Ниро изо всех сил старался продвинуть фильм, драму на тему о голливудском «черном списке» времен охоты на ведьм и маккартизма, и ради этого даже снизошел до ток-шоу в телепрограмме Би-Би-Си «Воган», лишь бы поговорить о картине и своем участии в ней. То, что он рассказал, конечно, воображение не потрясало, но сам факт, что он вообще заговорил на телевизионном ток-шоу, уже много значил. Полтора года назад он отверг предложение выступить в американском ток-шоу «Арсенио Холл», причем отменил выступление в последний момент, сославшись на «личные обстоятельства».

В картине «Виновен по подозрению» Де Ниро играет Дэвида Мерилла, свежеиспеченного режиссера, чью карьеру затормозил босс студии Дэрил Занук. Студии не нравятся политические воззрения Мерилла, и от него требуют принести справку о «политической благонадежности» из Комитета по антиамериканской деятельности. Мерилл вовсе не коммунист, а просто «попутчик», который в юности попал на пару митингов. Его адвокат советует, чтобы Мерилл доказал свою чистоту тем, что пошел в Комитет и назвал несколько имен, иного пути нет. И вот Мерилл оказывается перед дилеммой — спасать ли собственную карьеру или защитить своих друзей.

Сценарий был написан продюсером Эрвином Винклером, который в этой картине также дебютировал в качестве режиссера.

Он был знаком с Де Ниро еще со времен создания фильма «Банда, которая не умела стрелять» — 20 лет назад. А сценарий фильма «Виновен по подозрению» Винклер дал актеру прочесть еще на съемках «Бешеного быка», продюсером которого он являлся.

«Я читал рукопись Эрвина просто как его друг и давнишний знакомый, — рассказывает Де Ниро. — Мне понравилось, что он отстаивал в этой рукописи. Думаю, на эту тему немного было написано и сделано раньше. Я знал кое-что об этом периоде и в какой-то степени интересовался им. Чем больше мое участие как актера и чем более оно успешно, тем мне становится любопытнее. Так бывает в отношении узнаваемых персонажей, которых я могу понять».

Де Ниро оказался в странном положении — сперва его попросили в качестве одолжения, «не в службу а в дружбу», почитать сценарий, а потом спросили, не смог бы он сыграть роль. Винклер писал сценарий, не ориентируясь именно на него, но у Де Ниро все получалось стремительно. Он сумел привлечь прекрасную группу актеров — Аннет Бенинг, Патрисию Веттиг, Джорджа Вендта, Сэма Вэнамейкера, Барри Праймэса и на маленькую роль — Мартина Скорсезе.

Судя по всему, либерально настроенные родители Де Ниро очень одобрили бы работу своего сына в картине «Виновен по подозрению». Но с этой ролью Де Ниро попал в несколько двусмысленное положение. В фильме «Банда, которая…» он работал с Лайонелом Стандером, который в свое время был занесен в «черный список» за отказ сотрудничать с Комитетом. А в фильме «Последний магнат» он снимался у режиссера Элиа Казана, который очень даже сотрудничал с Комитетом…

«Я перечел множество материалов, — вспоминает Де Ниро. — Я просматривал документальные ленты, говорил с людьми, хорошо знавшими тот период. Сэм Вэнамейкер был занесен в списки и вынужден был долго жить и работать в Англии. Я работал с Лайонелом, первым человеком, встреченным мной, который действительно пострадал в те времена. Я знаю то время, тех людей, и Эрвин Винклер, который написал сценарий, тоже знает. Что касается Элиа Казана, то он очутился тогда в безвыходной ситуации, и мне жаль всех тех, кого это затронуло, независимо от того, как они поступили. Для Казана было ужасно то, что он вынужден был делать. Я его хорошо знаю, он мой друг. Но я знаю и других, которые отказались сотрудничать и чья жизнь пошла под откос. Жизнь людей менялась во времена охоты на ведьм в любом случае, какую бы позицию они ни занимали».

Ну а какова была бы позиция самого Де Ниро?

«Я и сам не знаю, как бы стал реагировать под таким

давлением, — говорил он достаточно откровенно. — Это было ужасно, и я только надеюсь на то, что мне не придется столкнуться с таким в моей жизни. А ведь старые события иногда повторяются в новом облике…»

30. Сжигая за собой мосты

Фильм «Виновен по подозрению» не имел кассового успеха. Де Ниро, однако, удалось удержать свою карьеру на плаву. «ТрайБеКа» надо было подпитывать, а значит, предстояло браться еще за одну характерную или эпизодическую роль.

Он решил взяться за роль пожарного инспектора Дональда Римгейла в фильме «Обратная тяга». Приключенческий фильм режиссера Рона Говарда о чикагских пожарных был одним из основных хитов лета 1991 года. В главных ролях были заняты Курт Рассел и Уильям Болдуин, и в целом был собран крепкий актерский ансамбль, включавший Скотта Гленна, Дональда Сазерленда, Дженнифер Ли, Ребекку Де Морней, Джи-Ти Уолша и самого Де Ниро.

«Мне просто повезло, — вспоминал режиссер Говард о том, как ему удалось уговорить Де Ниро сняться в этом фильме. — Это был интересный персонаж, но довольно второстепенная роль, на такую кинозвезды редко соглашаются. Думаю, что просто выпал для этого подходящий момент, потому что Де Ниро как раз должен был платить за свое здание и ему понадобилось быстро найти новую роль… Вообще-то трудно точно сказать, чему ты учишься, делая фильм. Конечно, какие-то исходные познания у тебя есть, но на каждой картине сталкиваешься с совершенно новым набором проблем и чувствуешь себя словно в чужой стране. Но вот у Де Ниро я действительно кое-чему научился, особенно в отношении подготовки к работе. Для него это была просто работа из-за денег, да и нам он был нужен позарез. Никто не заставлял его что-нибудь делать, но он сам заявился к нам на недельные репетиции, а потом запросил еще одну неделю без добавочной компенсации, потому что он считал, что выяснит нечто важное за это время… Я наблюдал, как он встречался с тремя пожарными инспекторами, один из которых был прототипом нашего Дона Римгейла, и видел, как буквально на моих глазах строится персонаж. Он брал осанку у одного, выговор у другого, манеры у третьего. Он словно срисовывал с них. Он никогда не делает акцента на какие-то черты, если этого не требуется по роли; он все время остается самим собой — и в то же время он всякий раз другой… Я воочию видел, наблюдая за ним, эволюцию его персонажа. Мне было крайне любопытно использовать некоторые из этих приемов и принципов в таких фильмах, как «Бумага» или «Аполло-13». Я думаю, опыт работы с ним раз и навсегда изменил мои методы подготовки к съемкам».

Благодаря фильмам «Славные парни» и «Пробуждения»

карьера Де Ниро оказалась на взлете, по крайней мере, в смысле кассового успеха. Но и без того у него отбоя не было от продюсеров, желавших заключить с ним контракт. К участию в картине «Обратная тяга» Де Ниро привлек давнишний партнер Рона Говарда Брайан Грейзер. Говард и Грейзер вместе учредили компанию «Имэджин Филмз». Грейзер был тертым калачом и понимал, что Де Ниро нужны деньги, при этом прекрасно сознавая, что Де Ниро привнесет в картину.

«Он всегда поднимает уровень исполнения других актеров, — откровенно признается Грейзер. — Все становятся страшно беспокойными и старательными, когда работают рядом с Де Ниро. Во всяком случае, у большинства из них начинает получаться лучше. Они ощущают, что работают рядом с одним из величайших актеров своего времени, и это придает им вдохновения. А для продюсера — облегчает продажу фильма. И если бы мы не заполучили Де Ниро, то не сумели бы, возможно, снять еще нескольких звезд, вы понимаете, что я имею в виду. Роберт Де Ниро нужен всем. У него не было много хитов, но он владеет высоким качеством исполнения и цельностью, которые вам необходимы. И если вы продюсер, которому небезразлично кино, то вам хочется иметь право сказать: я работал с Де Ниро. Сказать это своим детям, своим друзьям или хоть самому себе — в зеркале. Это вроде как почесть. Ведь он — целый пласт истории нашего кино, и снимать его в своем фильме — это как клеймо высшего качества, как фирменный знак, если хотите».

На съемках «Обратной тяги» Де Ниро словно давал урок пожарного дела. Большинство его сцен сделаны вместе с Уильямом Болдуином, и создается впечатление, что в них Де Ниро ведет мастер-класс. Де Ниро берет совершенно плоский обыденный диалог и приподнимает его, придает ему тонкие оттенки смысла, точно так же, как заезженный шлягер приобретает нотки, берущие за живое, если поет Синатра… Как замечает Курт Рассел, номинальный главный герой фильма, этот фильм, конечно, не «Бешеный бык» и не «Охотник на оленей». Это просто картина, где актеры стараются как можно лучше сыграть написанный сценарий, и при этом у некоторых получается лучше, чем у других.

Рассел — один из немногих юных актеров, которые сумели достичь бешеного кассового успеха во «взрослой категории». Сейчас его ставки котируются на уровне примерно 10 миллионов долларов за фильм. Он играл уже довольно давно и не собирался поддаваться чьему бы то ни было влиянию. Грейзер привлек Де Ниро именно с расчетом поднять уровень игры всей труппы, но Рассел не желал обращать внимания ни на кого.

«Я просто совершенно не думаю о таких вещах, — говорит он. — Я собирался играть мою роль, и пусть он играет свою. Мы были с ним в хороших отношениях, но не скажу, что я хорошо его узнал. Это был не тот случай, чтобы мы провели вместе три-четыре месяца в доверительной, дружеской обстановке… Он просто появлялся и делал свою работу, не то чтобы как-то особенно погружался в свою роль. Он хотел подать получше свои приемы, запомнить свои реплики и работать. Собственно, мы ведь все делаем то же самое… И я еще не встречал актера, который пробыл бы на сцене больше тридцати лет и при этом поддавался бы влиянию. Я, во всяком случае, не поддаюсь. А ведь я стал играть с девяти лет. Предположим, я могу думать с восхищением о Марлоне Брандо. Но если мне завтра скажут, что мне предстоит играть в одной картине с Брандо, я скажу только: классно! Ну, и стану играть, и делать свои приемы, и все такое, а потом буду вспоминать, как это было здорово. Но я же не стану смотреть ему в рот! Так же и с Де Ниро — это был тихий, спокойный человек, он приходил и делал свою работу, ему немножко не давались его реплики, сколько я помню, но без особых проблем, так скажем. Он, в общем-то, как и многие другие актеры: когда оказывается на своем месте, создает запоминающуюся роль. Он сделал много запоминающихся ролей и много совершенно проходных. Ну что ж, о'кей. Мы же зарабатываем себе на жизнь игрой, а не тем, чтобы наши роли запоминались…»

Прежде чем сыграть в «Обратной тяге», он погрузился еще в одну «крутую» мужскую роль. Де Ниро готовился сыграть в фильме, который согласился делать с режиссером Джоном Макноутоном и Мартином Скорсезе в качестве продюсера. Картина называлась «Бешеный пес и Глория», Де Ниро должен был исполнить роль криминального фотографа. В ходе подготовки к роли летом 1991 года он курсировал по улицам Нью-Йорка вместе с детективами по убийствам. В этот момент произошло убийство в Бронксе и самоубийство в Куинсе. Детективы, которые с ним ездили, потом рассказывали, что Де Ниро был не суетлив, не отстранен, а хотел быть «поближе к делу, то есть к телу», — так детективы пояснили репортерам.

Де Ниро снимался в этом фильме, как полагают Говард и Грейзер, из-за денег. Надо было платить по счетам. «ТриБеКа» собиралась пускать в производство фильмы «Громовое сердце» и «Любовница», и Де Ниро больше уже не был просто актером. Его мечта о самостоятельном создании фильмов означала, что он превратился теперь в человека-корпорацию. Он был хозяин, он был продюсер, надеялся вскоре стать режиссером, а кроме того — суперзвездой с большими гонорарами. И несмотря на всю эту

круговерть, все еще оставались роли, которые волновали его всерьез и заставляли сердце биться быстрее.

Хотя люди вроде Барри Нормана или злополучной туристки в ресторане на Карибах увидели «темную» сторону Де Ниро, причем с довольно близкого расстояния, прошло еще немало времени, прежде чем он явил эту сторону своего существа на экране. Было время, когда с ним хотел работать Стивен Спилберг. В конце семидесятых годов Спилберг намеревался заполучить его для экранизации романа Уильяма Голдмэна «Магия». Однако в конце концов фильм был сделан Ричардом Аттенборо с Энтони Хопкинсом.

Но теперь у Спилберга имелся другой проект, который выглядел вполне подходящим для Де Ниро. Это был римейк потрясающего фильма 1962 года «Мыс страха», и Спилберг полагал, что Де Ниро будет идеален для роли Макса Кэйди.

Роберт Митчум в первой экранной версии сделал из Кэйди обыкновенного садиста, который мучает семью адвоката (Грегори Пек), который в свое время посадил его в тюрьму. Де Ниро должен был «изобрести» такого Кэйди, но уже морально неоднозначного, в духе девяностых годов. И Де Ниро создал персонаж, который был не просто садистом — это было первичное, элементарное зло, зло в чистом виде.

Но Спилберг все больше оказывался загружен работой над фильмами «Парк юрского периода» и «Список Шиндлера», и было уже ясно, что он не сможет сам снимать «Мыс страха». Он хотел, чтобы «за пульт» встал Мартин Скорсезе.

«Боб Де Ниро и Спилберг просили меня прочесть эту вещь, когда я снимал «Славных парней», — вспоминает Скорсезе. — Когда я кончил монтировать ту ленту, я принялся за сценарий и прочел его трижды. И все три раза мне он показался отвратительным. Именно так. Семья адвоката показалась мне слишком уж штампованной и слащаво-счастливой. А тут приходит плохой дядя и начинает их пугать. Ай-яй-яй…»

Несмотря на ехидные замечания Скорсезе, Де Ниро очень хотел сыграть эту роль, и на сей раз на его стороне имелся такой союзник, как Стивен Спилберг. Спилберг сказал Скорсезе, чтобы тот заказал переделку сценария, коли он ему не нравится.

Если уж сценарий попал в руки режиссеру, можно быть уверенным, что он перекроит его по своему разумению. Теперь адвокат (которого вместо предполагаемого Роберта Редфорда сыграл Ник Нолт) не просто свидетельствовал против Кэйди, нет. Он грубо изменил ход следствия, скрывая улики, и засадил Кэйди в тюрьму. А изображение Робертом Де Ниро уголовника Кэйди вовсе не является образом падшего ангела — нет, это само

Возмездие, Немезида, которая пришла покарать коррумпированного адвоката через его семью. Это были знакомые мотивы для Скорсезе, и он рьяно принялся за работу, получив в распоряжение 34 миллиона долларов — самый большой бюджет, с которым он когда-либо имел дело.

Де Ниро трансформировал себя в Кэйди так же, как делал это неоднократно в течение многих лет. Он играет человека, снедаемого жаждой мести, который каждый божий день в тюрьме упражнялся, чтобы сделать свое тело готовым к возмездию… Тело его все в гротесково выпуклых мускулах и вычурных татуировках, когда он приходит, чтобы разрушить семью адвоката. Мускулы были натуральными — Де Ниро, который и без того был в неплохой форме после съемок »Успеть до полуночи», снова немного потренировался; что касается татуировок, они, конечно, не были столь же достоверными… Де Ниро считал, что внешний вид персонажа в кино необычайно важен.

«Макс не исчезает, — говорит он. — Он появляется снова и снова. Ужасна сама мысль о том, что ты не можешь кого-то остановить… Если уж ты берешься сыграть роль, надо всеми средствами сделать ее особой».

Де Ниро и его инструктор по голосу и тексту, Сэм Чуэт, провели также немало времени с настоящими уголовниками в тюрьме. Де Ниро прослушивал записи голосов, которые, по его мнению, были наиболее близки к голосу Кэйди. Чуэт говорит, что был один голос, который Де Ниро прослушивал несколько раз. Чуэт не знал его имени, но имел сведения, что человек этот был осужден за особо жестокие деяния. Он может описать этого человека как «владеющего собой, умного, рассудительного, с сильно выраженной верой в себя». Это именно те качества, которые Де Ниро придал Максу Кэйди, чтобы сделать его ходячим ужасом.

Критики потом разделились на тех, кто считал, будто Скорсезе сделал фильм, намекающий на нравственную амбивалентность американцев, и на тех, кто думал, что режиссер просто сделал крепкий коммерческий триллер. Неоднократно они сравнивали Скорсезе с Фредди Крюгером, антигероем удачного сериала «Кошмар на улице Вязов». И все-таки критики были под большим впечатлением от увиденного. И актер, которого уже десять лет не баловали номинациями, вдруг стал один выдвигаться на «Оскара» как лучший актер — и Макс Кэйди будет следующей за Леонардом Л. ролью, которая принесет эту честь Де Ниро.

Несмотря на свою репутацию, в «оскаровской» гонке 1992 года Де Ниро оказался аутсайдером. «Мыс страха» казался

слишком расплывчатым, чтобы завоевывать призы, а сам актер лично явно не страдал от синдрома «получения полной комнаты призов», поскольку уже имел два «Оскара», а это было его шестое выдвижение в категории «Лучший актер». Последней каплей стало отсутствие «Мыса страха» в списке фильмов, выдвинутых по категориям «Лучший фильм» и «Лучший режиссер», что, как правило, является указанием, куда пойдут призы за актерские работы.

В конечном счете Макс Кэйди уступил другому, еще более жуткому мерзавцу в борьбе за «Оскара». Приз в категории «Лучший актер» был присужден дебютанту «оскаровских» церемоний Энтони Хопкинсу за его потрясающее изображение профессора-маньяка Ганнибала Лектера в фильме Джонатана Демма «Молчание ягнят». Никто не знает, что сделали бы друг с другом Кэйди и Лектер, если бы встретились в реальности, но в тот вечер приз достался каннибалу, а не насильнику…

Если Де Ниро и раньше не особенно заботился о получении призов, то уж в первой половине 1992 года он тем более имел другие основательные поводы для беспокойства, поскольку его бурная личная жизнь опять преподнесла ему сюрприз.

Судя по заявлениям Хелен Лизандрелло, они с Де Ниро теперь были, как вода с маслом…

«Бобби все-таки неспособен на настоящие, преданные чувства, — жаловалась Лизандрелло в своем интервью «Нью-Йорк пост». — Он любит только своих детей — Дрину, Рафаэля и Нину. Он любит Нину, да. И она любит его. Бобби просто не умеет дать любовь взрослому человеку. Он может притвориться в кино, что знает любовь, но это не так».

Туки Смит явно пришла к аналогичному умозаключению. Она положила конец своему безответному увлечению Де Ниро, и наблюдала теперь, как разворачивается его роман с Наоми Кэмпбелл. Он продолжал настаивать, что они «всего лишь друзья», хотя его двадцатидвухстраничный факс к ней в январе 1992 года вряд ли кого-то мог заставить поверить в простую дружбу… И Туки Смит наконец решила, что этого довольно. Она поставила Де Ниро ультиматум — или она, или Наоми, и он в конечном счете выбрал Наоми. А незадолго до того в лондонской «Дейли Мейл» появилась статья под названием «Я так люблю Де Ниро — нашего парня», — говорит Наоми». Пусть Де Ниро официально пытался поддерживать версию о просто дружеских отношениях, но сама Наоми, похоже, готова была признать, что дружба с актером зашла значительно дальше… Топ-модель принялась на все лады рассказывать, что она мечтает выйти замуж и усердно рожать детишек, и в один прекрасный день, она

уверена, мечты ее станут реальностью…

Что ей нравится в Де Ниро больше всего?

•«Его умение понимать, — отвечала она. — Он настоящий друг и опора для меня. Я нуждаюсь в большой, очень большой любви. С любовью я становлюсь самой счастливой. Я отдаю все, когда я влюблена и любима».

Итак, Де Ниро и Смит расстались в марте 1992 года. Через два месяца Кэмпбелл снова раскрыла свое сердце, на сей раз перед королем британских коммерческих сценаристов, Базом Бэмигбоем в «Дейли Мейл». Бэмигбой сумел выследить парочку в Париже, куда они приехали в буквальном смысле «в маскараде», чтобы не быть узнанными.

«Он великий актер, и я его люблю бесконечно, — сообщила Наоми журналисту. — Вместе с Марлоном Брандо он входит в число самых лучших актеров мира, не правда ли? Думаю, это человек, который страстно влюблен в свое искусство, и именно это и делает из него великого актера. Но личная жизнь есть личная жизнь, и мне трудно говорить о любимом человеке публично. Наши отношения должны оставаться между нами, поскольку личная жизнь есть самое важное и приходится за нее бороться, а если о ней болтать на всех перекрестках, то рискуешь все испортить».

Можно только предполагать, какие выражения использовал Де Ниро в своих мыслях об этом интервью Кэмпбелл. Конечно, для женщины, решившей держать свои сердечные дела в секрете, это не особенно сдержанное поведение. Кэмпбелл заявила, что жизнь с Де Ниро никогда не бывает пасмурна, она всегда весела и это обстоятельство ее и притягивает к нему.

Однако еще до конца года «веселая жизнь» Де Ниро станет особенно интересной…

31. «Тонко размазанный талант»

Десять лет понадобилось Де Ниро, чтобы сделать главные свои фильмы — от «Бей в барабан медленно» до «Короля комедии»; всего одиннадцать фильмов. К концу 1992 года им было сделано еще одиннадцать фильмов, уже за пять последних лет. Но ни одна из этих картин даже отдаленно не напоминала те блестящие работы, которые определили его карьеру в семидесятые годы.

С творческой точки зрения, они не потрясали — трудно, например, представить себе молодого Де Ниро, который стал бы смотреть такой фильм, как «Мы — не ангелы». Но они его теперь удовлетворяли с финансовой точки зрения…

Исследование доходов крупнейших голливудских звезд, проведенное журналом «Форбс» в 1992 году, определило для Де Ниро 32-е место в списке — он получил 25 миллионов долларов за 1991 год. Ему далеко было до таких гигантов, как Билл Косби с 98 миллионами, и Кевина Костнера с 78 миллионами. Но для человека, осознавшего, вслед за киноиндустрией, что он не имеет особой кассовой притягательности, это просто великолепно. Даже с учетом налогов и накладных расходов Де Ниро обладает весьма солидным доходом.

Но он все больше разбрасывался в процессе зарабатывания этих денег. Можно сказать, что талант его был теперь «размазан тонким слоем». Голливуд съедал его творческие силы. В начале девяностых пришел «вундеркинд» Квентин Тарантино с новым поколением режиссеров, которые насмотрелись в юности видео. Эти молодые люди просто обожествляли Де Ниро. Во многих отношениях он являлся для них вдохновляющим образом в кино.

«Де Ниро был тем, чем хотел бы стать любой среди актеров, окружавших меня, — говорит Тарантино. — Он был идеалом, который превыше всего. Он был таким центром напряжения, каким был Брандо, и его работа действовала на тебя примерно так же. И точно так же, как молодые режиссеры все поголовно хотят походить на Скорсезе, молодые актеры равняются на Де Ниро. Его новый фильм бежишь смотреть сломя голову. В своей книге «Американское кино сегодня» Джеймс Монако связывает то, что Де Ниро — крупнейший американский актер семидесятых годов, с тем, с какими талантливыми людьми он работал. Это справедливо и сегодня — вы ведь прекрасно понимаете, что, если у вас в картине снимается Де Ниро, это уже престиж, потому что он обязательно будет выделяться среди прочих… Но в семидесятые годы с ним так случалось нечасто, ведь люди,

которые с ним работали, тоже были на самом переднем краю…»

В похвале Тарантино содержится, в действительности, самая суть того, что произошло с карьерой Де Ниро. Он больше не работал с ведущими талантами американского кино, исключая разве что Скорсезе. Тот человек, который в молодости гордился своим умением ходить непроторенными тропами, теперь шел той самой дорогой, которую до него прошло множество других, больших и малых артистов. Де Ниро перестал рисковать в своем творчестве. Груз ответственности за «ТрайБеКа» означал, что он не может больше полагаться на случай. Если Харви Кейтель мог работать с новым, не испытанным еще режиссером Тарантино или, по крайней мере, некоммерческим режиссером Абелем Феррара, Де Ниро уже не мог позволить себе такой роскоши. Ему надо было работать только с проверенными на коммерческом поприще режиссерами вроде Рона Говарда и Пенни Маршалл, которые, конечно, хороши, но не дотягивают до таких мастеров, как Скорсезе или Де Пальма. Конечно, удовольствие от доходов в 25 миллионов долларов Де Ниро получал немалое, но вот с творческой точки зрения особого удовлетворения он не мог получить. Он не умел, как Кейтель, делать что-нибудь для души и что-нибудь для кармана. Помимо фильмов Тарантино или Ферраро, Кейтель ведь вполне мог работать в таких кассовых картинах, как «Сестринский поступок» или «Восходящее солнце». Де Ниро так не мог, и хотя молодое поколение киношников во главе с Тарантино преклонялось перед ним, он уже мало что делал для поддержания своей репутации.

«Думаю, в свое время Де Ниро был лучшим киноактером в мире, — говорит Барри Норман из Би-Би-Си. — Но не думаю, что и сейчас это так. Может быть, он один из трех самых лучших. Мне кажется, он не разнообразен и он не достаточно собран. Он делает множество проходных работ, которые для его уровня просто нелепо выглядят. Думаю, его превзошли такие актеры, как Жерар Депардье и Энтони Хопкинс. Депардье все время в накале, и то же самое — Хопкинс, который берется за самые разнообразные роли. Наверное, Де Ниро потерял почву под ногами, и не потому, что от него ушел талант, а потому, что он больше не делает трудной работы. Во многих отношениях, думаю, с ним сравнялся и Харви Кейтель, причем интересно сопоставить их теперешние уровни с тем, на каком они находились во время съемок «Злых улиц»… А теперь, если вам понадобится для интересной работы актер этого типа, владеющий системой Станиславского, «пост-Брандо», то вы скорее подумаете о Кейтеле, чем о Де Ниро… Возможно, Кейтелю и не хватает мощи Де Ниро, но он, по крайней мере, старается».

Казалось, Де Ниро рвался вперед лишь для того, чтобы вдруг застыть на месте. К концу 1992 года у него готовились к выходу три фильма — «Ночь и город», «Бешеный пес и Глория» и «Жизнь этого парня». Он также выпустил в «ТрайБеКа» картину «Громовое сердце», в которой был заявлен как продюсер. Кроме того, он осуществлял проект фильма «Любовница», голливудской комедии его друга Бари Праймэса, и под эгидой «ТрайБеКа» выводил ее на экран. Он даже нашел время сыграть в «Любовнице» маленькую роль «денежного мешка» из Голливуда…

«Если уж «ТрайБеКа» выпустила «Любовницу», то неудивительно, что там играет Де Ниро, — писал журнал «Боксофис». — Удивительно другое, насколько неинтересна его игра. В прошлые времена в его исполнении было что-то завораживающее, что ли. Мы помним его игру в «Сердце Ангела» и в «Неприкасаемых» в качестве примера, как легко и свободно он может играть роли второго плана, когда на нем не лежит ответственность за фильм в целом. Но здесь он абсолютно лишен жизненности».

«Боксофис» писал черным по белому то, о чем многие давно уже думали про себя. Де Ниро не перестал быть актером — это невозможно, как невозможно разучиться ездить на велосипеде, если когда-то умел. Но большие актеры нуждаются в больших ролях, и непохоже, чтобы Де Ниро брался за таковые, если ему их даже кто-нибудь предлагал. Он был предан своим друзьям, это вызывает уважение, но карьера его страдала. Режиссером «Любовницы» был его старый друг. Только что законченную картину «Бешеный пес и Глория» делал Скорсезе. Фильм «Ночь и город», который готовился к выпуску, был плодом Эрвина Винклера, в свое время снявшего «Виновен по подозрению». Картина «Ночь и город» была совместной продукцией «ТрайБеКа» и итальянской компании «Пента Пикчерс», которая пыталась прорваться на голливудский рынок, — там ее, впрочем, ждала большая неудача… Быть режиссером для Эрвина Винклера — не самое подходящее амплуа. Он прекрасен как продюсер, но как режиссер он не может выжать из такого актера, как Де Ниро, самое лучшее. Более того, Де Ниро снова делал римейк. Как и в случае с «Мысом страха», где он шел по стопам Роберта Митчума, сейчас он следовал за Ричардом Видмарком…

«Ночь и город» первоначально был снят в Англии в 1950 году. Видмарк произвел большое впечатление своим изображением жизни американского «дна» на «дно» лондонское. Теперь в действии, которое Винклер перенес в 1992 год, центральное место занимал замаранный в грязных делишках нью-йоркский адвокат Гарри Фабиан. Гарри — человек своего времени. Он

вполне может поразвлечься с женой своего друга Клиффа Гормана, которую играет Джессика Ланг. Гарри был обычным проходимцем до тех пор, пока в один прекрасный день не встретил боксерского антрепренера Бум-Бум Гросмана, которого играет Алан Кинг. Гросман над ним издевается, и Гарри решает ответить на вызов, даже если ему самому предстоит стать боксерским антрепренером. Вплоть до этого момента Гарри чувствовал себя как рыба в воде, но теперь он обнаруживает, что оказался в совершенно незнакомой обстановке.

«Гарри можно обвинить в том, что он редкостный мерзавец и обманщик, — говорит о своем герое Де Ниро. — Но ведь он также и остроумен, смел и добродушен. Гарри вечно усложняет себе жизнь именно тем, что выбирает легкие пути, словно ребенок, который хочет немедленного исполнения всех желаний. Он берется за любую работу. Но он невинен — не то чтобы невосприимчив, он просто не обучен воспринимать. Это человек, который боится иметь дело с самим собой, он вечно бежит, спешит, торопливо пытаясь заполнить пустоту в своей душе. Он похож на человека, который переходит ручей, прыгая по камням — он не может позволить себе упасть в реку или остановиться на каком-нибудь камешке… Он просто перепрыгивает с одного на другой».

В ходе рекламной кампании фильма «Ночь и город» Де Ниро раскрыл один секрет своего актерского проникновения в характер персонажа. Он воображал своего героя животным. И раньше, как заметил актер, он уже видел своих персонажей крабом или кошкой, волком или кроликом, змеей или совой…

«Я представлял себе Гарри петушком с отрубленной головой, — говорил Де Ниро. — Это в буквальном смысле «амок». Такой городской зверек. Человек, который не желает посмотреть на самого себя в зеркало и потому беспрерывно двигается, бежит».

Однако в фильме Гарри не столько бегает, сколько танцует. Один из персонажей называет его «наш танцор Гарри». Чтобы наверняка соблюсти ритм танца, по настоянию режиссера Де Ниро вставил в ухо динамик при исполнении танца под «Давай станцуем» Криса Монтеса. Но это не сработало. Фильм провалился, и снова на Де Ниро посыпались ехидные замечания критики по поводу того, что все у него, вероятно, уже в прошлом. Некоторые актеры гордо заявляют, что не читают рецензий на свою игру, но Де Ниро, судя по всему, был вполне в курсе того, что о нем пишут.

«Вы же сами знаете ответ, так чего же вы спрашиваете?» — зарычал он однажды на репортера из «Нью-Йорк таймс», который

всего лишь поинтересовался, действительно ли Де Ниро трудится в поте лица как актер, чтобы профинансировать свои амбиции режиссера.

Одновременно с выпуском «Ночи и города» Де Ниро начал работать над собственным режиссерским дебютом — картиной «Бронкская история». Уже некоторое время назад он ощутил, что может стоять за камерой и руководить процессом, и теперь, ближе к пятидесяти годам, он решил, что время настало. И этот груз добавил немало тяжести к его и без того нелегкой ноше.

«Трудоголик? Нет, не думаю, что я трудоголик, — говорил он в одном интервью. — У меня достаточно времени, чтобы успеть все это сделать. Пока я играю в одном фильме, я готовлюсь к следующему. Я не чувствую себя загнанным, потому что я люблю работать, но так не будет продолжаться вечно. Я хочу немного придержать темп, чтобы попробовать себя в качестве режиссера, сценариста и продюсера. Когда я режиссирую, ожидание заставляет меня чувствовать себя беспомощным. Мне хочется делать все быстрее. Но быть режиссером — это живое дело. У меня есть сценарист, ассистент и оператор, которые стоят за мной и в случае чего помогут. Обычно я чувствую, когда получается, но для надежности делаю еще один дубль».

А другие события в жизни Де Ниро тем временем входили в решающую фазу. Хелен Лизандрелло окончательно решила установить отцовство своего ребенка. Певица говорит, что неоднократно обращалась к Де Ниро с просьбой предоставить пробу своей крови для решения вопроса. Де Ниро заявляет, что пробы крови были исследованы его доктором, и результат таков, что не он отец этого ребенка. Тогда Лизандрелло наняла модного адвоката Марвина Митчелсона, который построил свою стратегию на утверждениях, что Де Ниро платил примерно 8—10 тысяч долларов в месяц на содержание Нины Надейи, но прекратил это делать год назад. Де Ниро, по словам Лизандрелло, не хотел, чтобы в дело вмешивался адвокат. Его собственный представитель, Стэн Розенфельд, говорит, что сами эти требования абсурдны. Он соглашался, что Де Ниро и Лизандрелло действительно были хорошо знакомы, но утверждал, что дело об отцовстве не имеет под собой никакой основы. Тем не менее разбирательство дошло до суда.

В конце концов Де Ниро согласился подвергнуться официальному тесту на кровь, который был произведен 4 октября 1992 года. У Лизандрелло и Нины Надейи (которой к тому моменту уже исполнилось десять лет) также были взяты образцы крови для сравнительного анализа ДНК. Еще до того суд определил, что актер должен платить 2500 долларов ежемесячно

для содержания ребенка плюс 1000 долларов на школьные расходы до тех пор, пока не будут получены результаты теста. Когда результаты теста наконец были опубликованы, то, вопреки заявлениям Лизандрелло, оказалось, что Де Ниро не является биологическим отцом Нины. Но адвокат Митчелсон, который сумел сделать себе имя на делах о совместном проживании незарегистрированных супругов, не собирался оставлять дело просто так.

Неудивительно, что Де Ниро был не в восторге от всего произошедшего и через своего адвоката Рональда Анто дал следующие показания:

«Мистер Де Ниро добровольно согласился на два предварительных исследования крови, причем оба исключили возможность его биологического отцовства ребенка. Мистер Митчелсон и его клиентка все это время были осведомлены о результатах этих предварительных тестов. Но они последовательно сутяжничали, отнимая время не только у мистера Де Ниро, но также и у суда».

Но адвокат Митчелсон вовсе не был посрамлен такими заявлениями. Он настаивал, что дело тут не в установлении биологического отцовства, а в «преемственности», то есть если вы когда-то поступали так-то, вы не можете затем говорить, что у вас не было на то причин. Короче говоря, если ранее Де Ниро выдавал средства на содержание Нины Надейи, то — отец он или не отец — он должен делать это и впредь.

«Де Ниро говорил, что он ее папа, — настаивал Митчелсон. — Он называл ее дочкой. Он назвал ее Ниной. Он выдал ее матери в общей сложности пятьдесят тысяч долларов. Он возил ребенка на каникулы в Канаду. Она его любит и считает своим папой!»

Митчелсон, кроме того, заявил, что отношения Де Ниро с Лизандрелло были чем-то большим, чем простая связь. Это был не эпизод на одну ночь, они были вместе целых три года. И если он некоторое время вел себя как отец ребенка, несправедливо теперь лишать девочку отца.

«Человек, который, возможно, был биологическим отцом ребенка, погиб в автомобильной катастрофе уже несколько лет назад, — сообщил адвокат Митчелсон в интервью «Нью-Йорк таймс». — В чем дело? У Де Ниро есть чудесная дочка, он должен быть только счастлив!»

Но Верховный суд Лос-Анджелеса постановил, что Де Ниро не должен выплачивать содержание ребенку до тех пор, пока не будет окончательно установлено решение. Конечно, дело было не в деньгах — такие суммы не проделали бы бреши в достатке Де Ниро. Но если уж он в свое время заподозрил, что ребенок не от

него, то ему хотелось теперь расставить все и всех по своим местам.

Окончательное решение судом было принято в апреле. В иске Лизандрелло содержалось требование: 5500 долларов в месяц на содержание ребенка и 70000 долларов — на судебные расходы. Де Ниро, который всегда избегал говорить на личные темы, теперь был вынужден провести с судьей Джеймсом Эндманом три часа, давая обстоятельные комментарии по поводу своей частной жизни и взаимоотношений с Лизандрелло. Выслушав показания актера и учитывая результаты трех тестов, которые оказались отрицательными, судья решил дело в пользу Де Ниро.

Судья посчитал, что Де Ниро не мог конечно же наладить устойчивых связей с несчастной девочкой, поскольку не видел ее до трехлетнего возраста, да и потом встречался с ней не более шести раз — до того, как тест установил, что он не является ее биологическим отцом. Суд постановил, что Де Ниро не обязан более выплачивать содержание ребенку.

Актер, дав показания в этом судебном марафоне, молча покинул суд и тут же вылетел из Лос-Анджелеса домой, в Нью-Йорк.

32. Прощание с Наоми

Хотя, конечно, апелляции могли затянуть судебный процесс, судья Джеймс Эндмен сумел удалить Лизандрелло и ее адвоката Митчелсона из жизни Роберта Де Ниро. Но его личная жизнь не стала проще. Множились слухи, что у него и с Наоми Кэмпбелл не все ладно. Помимо этого, Де Ниро связался с актрисой, сыгравшей в фильме «Бешеный пес и Глория», Умой Турман.

В этой картине Де Ниро играет чрезвычайно учтивого и хорошо воспитанного полицейского фотографа Уэйна Доби. Фотограф настолько любезен, что его коллеги-полицейские дают ему кличку «Бешеный пес». Как-то раз притормозив у одного склада ночью, Уэйну удается пресечь грабеж, а по ходу дела он спасает жизнь одного «фраера», Фрэнка Мило, которого играет Билл Мюррей. В благодарность за это Мило направляет ту самую Глорию — Славу, которую играет Ума Турман, пожить неделю у Уэйна и доставить ему удовольствие. Сперва Уэйн категорически возражает, но девушка настаивает, объясняя, что таким образом она рассчитывается за долги своего брата, который не может вернуть деньги Фрэнку Мило. И если дело у них с Уэйном не сладится, ей несдобровать. Понятливому читателю нет нужды сообщать, что к концу недели Уэйн и Глория влюбляются друг в друга, и Уэйн теперь отказывается отдавать девушку гангстерам, вне зависимости от последствий.

Когда фильм вышел на экраны, то оказалось, что не только сам мотив «одалживания женщины» встречается в полдюжине других лент, вышедших примерно одновременно, но и что Ума Турман стоит в ряду этих «одолженных женщин» последней по сумме заклада. В «Хорошенькой женщине» Джулию Роберте «сдают в прокат» на неделю за 3000 долларов, в фильме «Медовый месяц в Вегасе» Сару Джессику Паркер предлагают обменять целиком на заклад в 65 000 долларов, а уж в «Непристойном предложении» Деми Мур была куплена на ночь персонажем Роберта Редфорда за 1 миллион долларов! Сценарист Ричард Прайс в ответ на нападки оправдывался, что его сценарий был действительно навеян реальным случаем из жизни — якобы он как-то раз познакомился в самолете с некой женщиной, с которой приключилась точь-в-точь такая же история, как с Глорией.

Картину «Бешеный пес и Глория» снимал режиссер Джон Макноутон, продюсером был Мартин Скорсезе. Макноутон стал чем-то вроде протеже Скорсезе, поскольку Скорсезе очень полюбился дебютный, противоречивый фильм молодого

режиссера «Генри, портрет убийцы-маньяка». «Бешеный пес и Глория» должен был стать первым «настоящим» фильмом Макноутона. А сценарист Ричард Прайс в свое время написал «Ночь и город». Так что Де Ниро снова оказался в «кровосмесительной» ситуации — он снова работал среди всех старых друзей. И никто из них не решился сказать Де Ниро, что сыграть Уэйна Доби он смог бы и во сне, но роль от этого лучше не становится… На сей раз Де Ниро не стал ходить с полицейскими и нарабатывать опыт — в этом фильме ничто не вызывало у него особого интереса.

Все могло бы получиться по-иному, если бы они с Мюрреем поменялись бы ролями. Одетый в блестящий костюмчик гангстер с претензией на юмор был бы для Де Ниро гораздо более подходящей фигурой. Но Де Ниро не сумел посмотреть на вещи с этой точки зрения, и в результате Мюррей сыграл свою роль слабовато, оставив Де Ниро в единственной главной роли — что сделало актера главным героем своего фильма.

«Мы провели читки с Джоном Макноутоном, Стивом Джонсом и Мартином Скорсезе и с другими, чье мнение нам было важно, — объясняет Де Ниро такой расклад ролей. — Сперва я прочел роль Фрэнка, а потом — роль Уэйна. Я склонялся к роли Уэйна, но мне нужны были какие-то исходные наводки, надо было понять, как видит этого персонажа Джон. Так что мы с ним еще раз прошлись по сценарию вместе и все-таки решили, что мне подойдет роль Уэйна. Фрэнк Мило — тоже хорошая роль, забавная. Он ироничен, он комик и тому подобное. Но я такое уже пробовал делать, и теперь мне лучше было взяться за Уэйна».

На первый взгляд это кажется любопытным выбором. Вряд ли Де Ниро опасался повторения неудачи с Рупертом Папкином, персонажем, похожим на Фрэнка, — ведь он сыграл Руперта десять лет назад. С другой стороны, он понимал, что все видят, как в свое время оригинальнейший актер своего поколения играет раз за разом в римейках — «Мы — не ангелы», «Мыс страха» и «Ночь и город».

«Бешеный пес и Глория» интересен в двух отношениях. Де Ниро второй раз поет в этом фильме на экране. Ранее он напел несколько куплетов из «Голубой луны» в фильме «Нью-Йорк, Нью-Йорк». А в этот раз получилось, «как у жиголо». Здесь Де Ниро поет самые обычные песенки, которые можно услышать краем уха на улочках Маленькой Италии, так что пение здесь не создало ему много проблем. Во-вторых, в этой картине Де Ниро впервые играет настоящую любовную сцену. Многие его прежние романтические роли — особенно во «Влюбленных» — выделялись именно отсутствием непосредственного изображения самой

любви на экране. А здесь Уэйн и Глория занимаются любовью в своей немного неуклюжей и неуверенной, но очаровательной манере.

«Всегда трудно сделать любовную сцену в кино, — говорит Де Ниро. — Все вокруг смотрят на тебя, и ты напряженно думаешь, как это выглядит со стороны. Мне понравилось делать такую робкую любовную сцену — все начинается, когда они просто смотрят телевизор. Это была моя любимая сцена, она хорошо написана и неплохо реализована. Я и раньше делал любовные сцены в кино, но не такие реалистические. Но здесь этого требовал характер самого фильма. Я играл любовные сцены в других картинах, они выглядели, возможно, несколько претенциозно, но вот уж эта последняя, по-моему, хороша. Тут есть реализм, и Джон хорошо над ней поработал. Но делать это трудно, очень неловко».

Ума Турман была замужем за актером Гэри Олдмэном, но недавно развелась. Они подружились и сошлись с Де Ниро после совместной работы в фильме «Бешеный пес и Глория». Позднее она рассказывала в журнале «Вэнити Фэйр», что они с Де Ниро были друзьями, но не были близки. В это же время «эксперту» «Дейли Мейл» по шоу-бизнесу Бэзу Бэмигбою пришло в голову снова осветить запутанную любовную жизнь Де Ниро.

«Ума и Роберт стали добрыми друзьями после совместной работы в фильме, — сообщил Бэмигбою представитель актрисы. — Они встречаются всякий раз, как оба оказываются в Нью-Йорке. Они не живут друг с другом, но они любят шутить и прикидываются любовниками, чтобы поиздеваться над прессой».

Де Ниро никогда еще не был в роли шутника, и, во всяком случае, ему не приходилось шутить с прессой, так что к этому объяснению надо отнестись со здоровой долей скепсиса. Однако каковы бы ни были его отношения с Турман, когда Де Ниро прибыл на Каннский кинофестиваль в мае 1993 года, его отношения с Наоми Кэмпбелл были закончены. В марте того же года «Нью-Йорк дейли ньюс» сообщила, что Де Ниро и Турман «просто друзья» — именно то же самое выражение, которым описывались взаимоотношения с самой Кэмпбелл перед тем, как Де Ниро «ушел» к ней от Туки Смит. И, по совпадению, через несколько недель Де Ниро с Кэмпбелл действительно расстались. Кэмпбелл тогда уже была в связи с музыкантом Адамом Клейтоном из рок-группы «U-2», но основным препятствием для их отношений было, вероятно, то, что Де Ниро никак не мог одобрить манеру игры Кэмпбелл…

Кэмпбелл, похоже, решила получить роль в фильме Де Ниро «Бронкская история», который он снимал зимой 1992 года и в

начале 1993-го. Она предприняла некоторые действия по подготовке к роли юной чернокожей девушки в фильме. Кэмпбелл работала с тренером-логопедом Сэмом Чуэтом — тем самым, который «делал» Де Ниро голос Макса Кэйди в картине «Мыс страха», — чтобы избавиться от английского акцента и выглядеть естественно в роли молодой негритянки из Бронкса. Но Де Ниро ее исполнение не убедило, и он ей роли не дал. Де Ниро заявил, что его нежелание снимать ее «основано исключительно на профессиональных соображениях и не имеет никакого касательства к их личным отношениям». Однако через несколько дней между ними произошел разрыв, она улетела в Ирландию, где вскоре объявила о своей помолвке с Клейтоном.

Но пока они были вместе, они переживали разнообразные срывы и вспышки в своих отношениях. Наоми была очень увлечена своим любовником и ревниво следила за ним. Нью-йоркский журналист Джордж Раш сообщал, что Наоми однажды даже вызвала пожарную команду на квартиру к Де Ниро, поскольку подозревала, что он там развлекается с другой женщиной.

Однако сама она настаивает, что их отношения были длительными и стабильными, не короткой интрижкой, как их описывали.

«Жизнь с Робертом многому меня научила, — говорила она впоследствии. — Он — фантастический человек, и мы были очень, очень близки с ним. Нам удалось сохранять хорошие добрые отношения довольно долго. Многие, наверное, не знают, что мы были вместе три года. Я думала устроить свою жизнь с ним, но, наверное, всякая девушка проходит через эту стадию надежд… С ним было совершенно иначе, чем с другими, потому что Роберт не похож на человека из шоу-бизнеса. Он держится в сторонке от всяких светских приемов и премьер, и мне это нравилось».

По поводу «Бешеного пса и Глории» отзывы в прессе были небогатые, так же, как и в отношении игры Де Ниро в «Ночи…» и в «Любовнице». Де Ниро уже устал слышать о себе, что он «слишком тонко размазывает свой талант», и когда это прозвучало в журнале «Тайм-аут», Де Ниро взвился. Раньше он был в хороших отношениях с этим журналом и дал им большое интервью в тот самый момент, когда у него буквально не было ни минуты времени. Когда они писали о его «отрывочных прилетах» в Лондон, Де Ниро уже разозлился. Журналист Стюарт Джеффрис сослался на мнение журнала, что, хотя Де Ниро стал выдавать в последнее время гораздо больше продукции по количеству, ничего хорошего о ее качестве сказать нельзя.

Де Ниро взбеленился.

«Послушайте, — возмущался он. — Вы хотите со мной побеседовать с пользой и удовольствием, или вы из меня хотите выжать что-то? Я не желаю и слышать о «Тайм-ауте», это гнусный долбанный журнальчик, ясно вам? И мне наплевать, что они там думают, больше я делаю или меньше. И не надо меня спрашивать с намеками».

Джеффрис резонно заметил, что вопрос вовсе не содержал в себе никаких намеков. Но Де Ниро не уступал.

«Если вы не хотите задавать мне продуктивные, позитивные вопросы о моем фильме, а хотите лезть в мои личные дела, то тогда «пока»! Выше головы не прыгнешь, парень! Знаете, либо мы будем говорить прямо или вообще не будем. И мне нечего подсовывать сплошной негатив, меня он не интересует! Вы хотите вытянуть из меня нужный ответ на ваш вопрос, а мне это ни к чему! Так что я больше не стану давать вам интервью, ясно? Хотите говорить о фильмах — задавайте открытые вопросы, но не надо пытаться меня разозлить или выжимать из меня заданные ответы…»

Снова, как и в случае с Барри Норманом, разумные вопросы журналиста вызвали у Де Ниро гнев. В обоих случаях его ответы журналистам были совершенно неадекватными и сделали ему мало чести — и как актеру, и как человеку. Карьера Де Ниро в кино и отчасти его поведение в жизни и раньше бывали отмечены такими необузданными вспышками внутренней ярости. Но теперь, когда ему перевалило за пятьдесят, можно было бы ожидать от актера некоторого успокоения и большего самоконтроля. И к сожалению, его ярость, его гнев вовсе не были направлены на уровень собственного исполнения, которое становилось все более схематическим и бесцветным. Характеры персонажей, которых он играл, оказывались все менее и менее сложными. Исследование роли и подготовка к ней занимали все меньше времени. При съемках фильма «Стэнли и Айрис» он даже решил позволить другому актеру вытягивать на себе картину — поступок, не вообразимый для молодого Де Ниро. Так что злобные ответы Де Ниро на вполне законные вопросы показывают, что он сам не хуже других понимал всю серьезность ситуации.

«С возрастом становишься немножко уверенней, — говорил он впоследствии в интервью «Лондон Ивнинг Стэндарт». — Немного спокойнее в отношении некоторых вещей. Гнев? Ну, я и сейчас могу прийти в ярость, если почувствую, что из меня хотят выжать какую-то выгоду или, к примеру, фотограф со своей камерой полезет мне в лицо… Теперь я стараюсь не реагировать,

и тогда ситуация, как правило, сама как-то рассасывается. Такие вещи как-то сами по себе отсеиваются…»

Это интервью было сделано в феврале 1994 года. Чернила, в фигуральном смысле, еще не просохли на бумаге, когда Де Ниро через пару недель набросился на очередного фотографа и оскорбил его. Он заявил, что фотограф выследил его и пытался тайком сфотографировать в ресторане «Элейн» в Нью-Йорке. Де Ниро был там на банкете по случаю премьеры фильма «Джимми Голливуд», где в главной роли играл его приятель Джо Пеши, причем явился на банкет специально через черный ход и кухню, дабы избежать столкновения с репортерами. Человек, замешанный в это дело, оказался фотографом «Нью-Йорк дейли ньюс», хотя утверждал, что Де Ниро его с кем-то перепутал. Однако в любом случае актер вел себя крайне странно для человека, который выбрал в жизни дорогу, всегда открытую для глаз публики.

Роберт Де Ниро ожидал в 1993 году выхода еще одного своего фильма. Его друг, продюсер «Неприкасаемых», Арт Линзон привлек его внимание к первому тому автобиографического романа Тобиаса Вольфа «Жизнь этого парня». Вольф вырос в семье с любвеобильной матерью и тираном-отчимом, который парадоксальным образом полагал, что делает мальчику только благо, заставляя его вести полную лишений жизнь. Линзон считал, что роль этого отчима, Дуайта, будет как раз впору для Де Ниро. Действительно, Де Ниро, прочтя книгу, даже отправился в гости к Вольфу — для подробной беседы. Вольф вспоминает, как актер появился в его доме с экземпляром романа под мышкой и толстенным блокнотом с сотнями вопросов по поводу личности Дуайта. Де Ниро был под большим впечатлением от романа, и, как оказалось, Вольф тоже остался под большим впечатлением от Де Ниро.

Имея в своем активе Де Ниро, Линзон должен был теперь искать режиссера на этот фильм. Он выбрал молодого шотландского режиссера Майкла Кейтон-Джонса. Потерпев неудачу с триллерной телесерией четвертого канала британского телевидения, Кейтон-Джонс выпустил затем три относительно неплохих фильма. Его кинодебют, фильм «Скандал», о деле Профьюмо, собрал приличные деньги на обоих берегах Атлантики. Две другие его картины тоже понравились публике в Америке и Великобритании. Кейтон-Джонс ощутил симпатию к книге Вольфа, поскольку, как и автор, родился и вырос в маленьком городке, лучшие дни которого были в прошлом… Со своей стороны, Де Ниро почувствовал симпатию к Кейтон-Джонсу. Шотландец, конечно, не мог тягаться с «крутой»

молодежью вроде Квентина Тарантино, но для Де Ниро это было, по крайней мере, отходом от малоэффективной практики его последних лет, когда он ставил только на заведомо беспроигрышные варианты, в которых и выиграть было ничего невозможно. Как оказалось, на сей раз выбор его был явно успешен.

«Я думаю, если Боб решает играть какую-то роль, так тому и быть, — говорит Кейтон-Джонс. — Он делает то, что он делает. Он самый трудный актер для работы из всех, с кем я встречался в жизни. Не думаю, что он чувствует необходимость выполнять какие-то коммерческие запросы, он просто ощущает себя актером, и все. Он не делает картину, он делает только роль в картине. Думаю, его влечет к интересным характерам, и не карьерные соображения подталкивают его к выбору той или иной роли. Для него большая проблема — это вопросы, обусловленные тем, что мы знаем его физические данные, его работу «натурой». Постепенно понимаешь, что в этом человеке есть и другая сторона, в нем много нежности, красоты и мягкости. Насколько я в этом понимаю, в своей работе он занимается исследованием черт собственного характера. И если он постоянно обращается к темным сторонам души, то лишь потому, что их интереснее играть…»

Дуайт Хансен был, пожалуй, самым сложным персонажем из всех, которые Де Ниро сыграл за долгое время. Он может выглядеть очаровательным плутом, когда имеет дело с матерью Вольфа (ее играет Эллен Баркин), а может выглядеть настоящим садистом — в отношениях с самим Вольфом. Остается только гадать, думал ли Де Ниро о Мэни Фарбер или о любовниках своей собственной матери, когда решил играть Дуайта. Кейтон-Джонс пригласил на роль юного Тобиаса Вольфа новичка Леонардо Ди Каприо, и тот оправдал доверие, показав поразительное по силе исполнение.

«Леонардо ничуть не смущался от присутствия рядом Де Ниро, — вспоминает Кейтон-Джонс. — Боб и Эллен готовятся к роли по своим правилам, они люди взрослые и делают для роли массу всякого. Леонардо спросил меня, что ему надо делать в смысле подготовки, а я-то и не хотел на самом деле, чтобы он что-то для этого делал. Я хотел, чтобы он вел себя просто как ребенок. Мне нужно было самому бороться на съемочной площадке за него, чтобы в результате он получился спонтанным и естественным — то есть как раз вопреки всему, чего от него ожидали… Он был так честен и так эмоционально открыт, что другим актерам приходилось дотягиваться до него. Он был наравне с Бобом и Эллен, и им не приходилось глядеть на него

свысока. Скорее он смог бы на них так посмотреть».

Де Ниро тоже был под большим впечатлением от игры юного актера, хотя позднее признавался, что обошелся с юношей чуть круче, чем следовало.

«В той картине я играю отчима, у которого есть, помимо пасынка, свои дети, — говорил Де Ниро на пресс-конференции в Каннах в мае 1993 года. — У меня у самого трое детей, и в фильме «Жизнь этого парня» я использовал определенные собственные ощущения по поводу детей и пытался обратить их на Леонардо. Он примерно одного возраста с моим сыном, а ведь временами я, как любой отец, чувствовал, будто я убиваю собственного сына — так что именно эти чувства я перенес на бедного Леонардо».

Заявление Де Ниро в Каннах о наличии у него троих детей может быть либо простой ошибкой в подсчетах, либо необъяснимым фрейдистским вывертом сознания. Ведь всего за несколько недель до того судья в Лос-Анджелесе установил, что у Де Ниро не трое детей, а двое…

«Жизнь этого парня» делалась для «Уорнер Бразерс» в тот период, когда студия достигла колоссальных успехов в проталкивании на рынок беспроигрышных боевиков типа «Бэтмен», «Смертельно оружие» и тому подобных. А такая картина, как «Жизнь этого парня», оказалась в более сложном рыночном положении. Фильм было нелегко продвинуть в прокат, и несмотря на множество положительных рецензий и удачно прошедшие показы в Нью-Йорке и Лос-Анджелесе, премьера его не прошла в широкой аудитории. В Великобритании фильм вообще практически не шел. По печальной иронии судьбы, когда Де Ниро, впервые за много лет наконец сделал блестящую роль, у него уже не осталось зрителей…

33. «Третий глаз»

Карьера Де Ниро достигла критической точки. Вся его энергия была направлена на подъем «ТрайБеКа», но он заплатил за удовольствие иметь собственную студию немалую цену — он потерял свой статус актера. Несомненно, он и сам прекрасно понимал, что «размазывает свой талант слишком тонким слоем…». Он прожил свою жизнь в поисках внутренней правды своих персонажей, и ему было, вероятно, ясно, что в большинстве своих последних ролей он этой правды не нашел…

Самые лучшие актеры бывают одарены от природы тем, что в поисках образного слова иногда называют «третьим глазом». Некоторые люди верят, что так называемая «шишковидная железа», расположенная между лобными долями мозга, отвечает за умение человека предугадывать события. Стоит только развить активность этой железы, и человек намного усилит свои мыслительные способности и остроту чувств. Вероятно, именно подобные экстраординарные способности и проявляются у великих актеров, а мы, остальные люди, и понятия не имеем, какие процессы происходят в их мозгу при этом… Великие актеры могут дистанцироваться от собственного исполнения роли — у них появляется некое «видение со стороны», которое позволяет им взглянуть на собственную игру извне. Точно так же некоторые пациенты во время хирургической операции, по собственным словам, вдруг видят откуда-то сверху операционный зал, работающих хирургов и свое тело под простыней. Когда сцена получается, актер знает, что она удалась. «Третий глаз» позволяет исполнителю оценить свою работу как бы извне. Ведь только через посредство зрителя актер может определить, хорошо или плохо ему удалась роль. Если аудитория восприняла его исполнение, оно удачно. По крайней мере, оно не притворно.

В театре, во всяком случае, невозможно обмануть зрителя хотя бы в смысле реальности, вещественности самого актерского исполнения. А в фильме ситуация меняется. Само по себе кино — своего рода надувательство, ведь феномен его основан на показе человеку 24 кадров в секунду, которые сливаются в один за счет так называемого «удержания образа», когда глаз не воспринимает разрывы в меняющихся кадрах и сообщает в мозг информацию о происходящем движении объектов. И сама съемка является в этом смысле надувательством — иначе на каждую сцену уходило бы по нескольку дней. Словом, даже при использовании в современном кино блестящих спецэффектов и головокружительных трюков оно, по части обмана зрителя, и по сей день не далеко ушло от

«прибывающего поезда» братьев Люмьер. Игра в кино — это виртуозный оптический обман, который зрители бессознательно принимают за истину.

У Де Ниро этот самый «третий глаз» умел воспринимать тоньше, чем у кого-либо. И наверняка актер ощущал, что распродает себя оптом задешево. Ведь этот человек торжественно объявлял когда-то, что не может притворяться в своей игре. Безусловно, не было никакого надувательства в том, как он готовился играть Трэвиса Бикла, Джимми Дойла или Джейка Ла Мотта. Он водил по Нью-Йорку такси, учился играть на саксофоне и с риском для здоровья набрал лишних пятнадцать килограммов веса — система подготовки к роли стала личным «мастерским клеймом» Де Ниро. В «Бешеном быке» он пребывал в роли и вне съемочной площадки, и даже учил начинающую актрису Кэти Мориарти, как ей оставаться в образе Вики Ла Мотта.

Но «Бешеный бык», пожалуй, был последней картиной, в которой Де Ниро пошел на чрезвычайные методы физической подготовки. За исключением впавшего в летаргию Леонарда в фильме «Пробуждения», большинство из последующих ролей Де Ниро, включая эпизодические, сыгранные для подпитки компании «ТрайБеКа», включали лишь то, что можно назвать мысленной подготовкой. Так значит ли это, что Де Ниро научился притворяться в игре?

Опыт игры на сцене у Де Ниро невелик. Он не всходил на театральные подмостки почти десять лет и не имел особого желания делать это и в обозримом будущем. Но вот что ему удалось выработать и развить в себе — так это кинематографический «третий глаз».

Майкл Кейтон-Джонс, режиссер фильма «Жизнь этого парня», вспоминает, что основным методом работы Де Ниро была съемка ряда последовательных дублей, каждый из которых немножко отличался от других. В каждом был новый вариант произнесения реплик, другая манера жестикулировать, иногда — новая интерпретация сцены. И режиссеру, в данном случае Кейтон-Джонсу, надо было множество раз делать выбор между разными вариантами, а уж монтаж картины превращался в сплошную головную боль. Именно эта техника побудила известного редактора-монтажера Джима Кларка заметить, что монтаж фильмов с Де Ниро — это скорее «откапывание роли», чем собственно монтаж и редактирование.

Примерно это пришлось испытать режиссеру и актеру Кеннету Брана, когда он снимал фильм «Франкенштейн по Мэри Шелли» с Де Ниро в роли Существа.

«Он оказал мне большую честь, доверившись всецело как

режиссеру, именно это и есть его любимый способ работы, — вспоминает Брана. — Он предпочитает полностью полагаться на режиссера, что делает его как актера абсолютно свободным и открытым к любому возможному прочтению сцены. В этом фильме мы дошли до того, что могли не выключать камеру и играть сцены одну за другой. Мы выдерживали нужную скорость съемки — не было ни монтажа, ни переигровки. Боб выдерживал такой ритм. Ему надо было только указывать общее направление. Если он должен был попасть в кадр крупным планом, я мог ему подсказать: давай сделай еще раз помедленней, или более злобно, или вот так — ба-бу-бе-бо… Это было почти то же самое, что снимать немой фильм, и Боб был готов к этому и к той малой степени импровизации, которая допускалась. В сценарии не было беглых диалогов. Он не бился в истерике и не рыдал, находясь «в роли». Он говорил, что это пустая трата энергии: если камера на тебя не направлена в данный момент, зачем показывать всей труппе, что ты находишься в образе. Если он станет так делать, то он полностью истощится, уезжая со съемок домой и вставая в два часа утра (как требовалось по графику), чтобы наложить еще несколько фунтов грима…»

Де Ниро почти не прибегал к импровизации во «Франкенштейне», но это было сознательным решением. Не имело смысла в роли Существа делать всякие штуки перед зеркалом, как Трэвис Бикл.

«Франкенштейн» требовал именно такой дисциплины, — рассказывал актер. — Там нельзя быть слишком современным, надо тщательно следить за каждым своим движением, и всякое слово должно быть точным. Можно, конечно, что-то добавить, но в основном надо строго держаться написанного сценария. И если делаешь нечто в плане импровизации, это может быть лишь легкая импровизация. В целом все, что получилось на экране, было задумано заранее».

Брана прежде всего актер, что давало ему редкую возможность изнутри оценить работу Де Ниро. Ранее Де Ниро снимался у Рона Говарда, тоже актера-режиссера, в фильме «Обратная тяга». Для Говарда работа с Де Ниро была единичным опытом. Так же, как и Брана, Говарду было легче, чем большинству обычных режиссеров, оценить исполнение Де Ниро.

«Кажется, у него вообще нет какой-то определенной техники, — рассказывает он. — Он за все эти годы никакой техники не выработал. Ему техника безразлична — он просто применяет в тот или иной момент приемы, которые кажутся ему нужными, и вставляет в свой образ черточки, которые он уловил при предварительном исследовании роли. И это довольно

эффективно, хотя дневная съемка может выглядеть и ужасно — он любит просматривать проявленную в лаборатории ленту на следующий день. Боб любит посидеть и посмотреть вчерашнюю съемку, он всерьез ее изучает. Его вовсе не смущает набор отрывочных дублей и диалогов. В них может быть всего пара действительно нужных, ценных элементов, но это его не беспокоит. Он понимает кино и знает, что ему надо взять эти немногие элементы и соединить с чем-то правдивым, честным, и это получается интересно. Иногда, случайно, можно попасть на такую сцену, где каждый кадр прекрасен, так что, ясное дело, что он просматривает все очень внимательно. И совершенно не боится смотреть. Моя теория состоит в том, что он не использует никакой определенной техники, а добивается всего за счет своей невероятно тщательной подготовки к роли. Затем он артистично присоединяет свои наработки к сценарию и лишь потом показывает то, что получилось. Как актер Де Ниро — почти что репортер; у него журналистский подход к исполнению. При мне он не оставался вне съемочной площадки в образе, но я уверен, что он не притворялся в своей игре. Могу биться об заклад, что он просто был убежден, что всей его подготовки вполне достаточно, чтобы в любой момент вызвать нужное состояние духа. И ему не нужно постоянно поддерживать себя в образе, для того чтобы добиться искренности. Я с ним всего этого не обсуждал и не знаю, как он сам назвал бы это. Но я, во всяком случае, именно так это все увидел».

Де Ниро делал все, чтобы добиться того исполнения, которого он сам от себя хотел. Часто, как у него было с Джо Пеши в «Бешеном быке», он выкидывал коленца — просто для того, чтобы вызвать у своего партнера какую-то необходимую ему реакцию.

Возможно, то, что видели Рон Говард, Кеннет Брана и Майкл Кейтон-Джонс, и было в какой-то степени «третьим глазом» Де Ниро. Он инстинктивно чувствует, что верно, а что нет. Он понимает, когда сцена работает, а когда нет. Мерил Стрип, которая работала с ним в картине «Влюбленные», называет его безошибочным, как компас. Он делает дубли и способен инстинктивно понять, какой хорош, какой плох, а в каком видны перспективы доработки.

Но можно ли назвать это притворством? В строгом смысле слова — да, ведь всякая актерская игра такова по своей сути. Но, как любой актер, Де Ниро знает, что актерское исполнение всегда должно нести на себе некий нимб истинности. Вносишь ты или нет какие-то собственные ощущения и воспоминания в роль, она должна выглядеть правдой. Де Ниро, возможно, больше, чем

любой другой актер, верит в то, что делает. И если он верит, если это представляется истиной его «третьему глазу», значит, он не притворяется в своей роли.

«Всякая проблема индивидуальна, — говорит он. — И не имеет значения, сколько вы потратили времени на подготовку роли. Мой принцип — не раздумывать о разных вещах, пока не придется их делать. Я знаю, что мне надо делать, когда я *там,* наверное, это такой способ консервации энергии, которая используется в нужный момент. И именно делая, я понимаю, что необходимо, а что лишнее. Некоторые роли, как в «Бешеном быке», были сложнее и требовали большей отдачи… Это я и имею в виду, говоря о консервации энергии. Когда вы копите энергию, чтобы в нужный момент сделать необходимое, то это вас опустошает и иссушает, но зато дает в результате огромное удовлетворение… В кино приходится долго ждать нужного момента, и он не всегда настает именно тогда, когда вам это показалось… Очень часто вы уже готовы к чему-то, а подходящего момента все нет… Самое замечательное, когда кто-нибудь говорит мне: я не думал, что ты подходишь для роли такого типа, но потом решил, что ты подойдешь, и вот именно из-за того, что ты сделал сейчас. От таких слов во мне будто искрить начинает. Иногда бывает необходим такой внешний стимул для вдохновения или желания сделать что-то новое, другое…»

34. На улицах Бронкса

17 августа 1993 года Де Ниро достиг некоей черты в своей жизни — ему исполнилось пятьдесят лет. Раньше кто-то говорил ему, что, когда он отмотает свои полвека, ему стоит бросить актерство и поработать по другую сторону кинокамеры. А на самом деле свой пятидесятилетний юбилей он встретил, напряженно трудясь по обе стороны от камеры…

Его личная жизнь теперь протекала в нечастых встречах с Умой Турман, после того как закончился бурный роман с Наоми Кэмпбелл. Наоми собиралась замуж за гитариста Адама Клейтона, и Де Ниро публично пожелал ей счастья. А что касается профессии, его участие в фильме «Жизнь этого парня», похоже, вновь пробудила в нем интерес к серьезной работе. Картина Майкла Кейтон-Джонса впервые за долгие годы дала возможность актеру дышать полной грудью, оборвав серию ролей, которые в лучшем случае были невыразительными, а в худшем — вообще незапоминающимися. Его студия «ТрайБеКа» была на подъеме, и Де Ниро больше не ощущал постоянной необходимости добывать деньги на эпизодических ролях. В год своего пятидесятилетия он решил делать три фильма друг за другом, и, кроме того, велись серьезные переговоры о нескольких других. Но, что самое главное, Де Ниро готовился снимать первый фильм как режиссер.

В свои пятьдесят Де Ниро все еще был в великолепной физической форме. Жесткий режим упражнений и самодисциплина и в этом возрасте держали его в такой физической форме, что ему мог бы позавидовать и человек вдвое моложе его. Годы лишь добавили драматизма его чертам. Единственным признаком возраста была, пожалуй, седина на висках, да и та лишь придала ему благородства. Но стрелки на часах творческого времени продолжали неумолимо двигаться, и Де Ниро остро чувствовал, что пора принимать следующий вызов.

«Я добрался до перекрестка, — замечал он. — Наверно, когда достигаешь определенного возраста, это заставляет задуматься. И если ты чувствуешь, что должен что-то в жизни сделать, ты решаешь наконец взяться за это. Тут — поворотная точка, перемена, которой тебе не избежать. И чего бы ты ни хотел от жизни, тебе надо теперь пошевеливаться, потому что время уже дорого. Ты начинаешь осознавать, что смертен. Надо ловить момент и делать то, что задумал. Я всегда хотел быть режиссером. Иногда за эти годы мне попадалась одна книга, другая, но я никогда еще ни с одной не начал по-настоящему

работать. А тут я понял, что мне необходимо наконец что-то делать, а то я так и не успею начать».

«Бронкская история» первоначально представляла собой одноактную пьесу для одного исполнителя, написанную актером Чазом Палминтери. В ней он рассказывает историю своей жизни, как он рос на улицах Бронкса в Нью-Йорке. Ключевой момент пьесы — сцена, в которой ребенок становится свидетелем того, как застрелили человека. С Палминтери действительно произошел в детстве такой случай.

«Я сидел на крыльце нашего дома, а двое парней поссорились из-за места на стоянке. Один из них выскочил из машины, тогда другой застрелил его. Мой отец выбежал, схватил меня в охапку и утащил вверх по лестнице».

Этот случай был не единственным, когда Палминтери сталкивался с убийством на окрестных улицах. Как-то раз на углу он увидел припаркованную машину с застреленным местным уголовным авторитетом. Но тот акт насилия, с которым он столкнулся в детстве, стал в пьесе катализатором всей истории о борьбе за душу мальчика. Паренек, Калоджеро Анелло, привлечен внешним блеском жизни местного уголовного главаря Сонни. Его отец, Лоренцо, трудяга, водитель автобуса, тщетно пытается убедить сына в порочности легких путей в жизни. Ничего нет хуже зарытого таланта, внушает он сыну. Лоренцо черпает уверенность в себе не из-за оружия на поясе, а в ежедневном тяжелом труде во имя своей семьи. Как ни смешно, но Сонни хочет от Калоджеро примерно того же самого — чтобы тот усердно посещал школу и научился зарабатывать на жизнь. В конце концов Калоджеро обретает некие практические познания о жизни, извлекает выводы из бессмысленной гибели Сонни, из чего как бы следует, что свою собственную судьбу он устроит несколько более разумно.

«У нас в округе был один крутой боец, — рассказывает Палминтери о своем детстве. — Ему было всего семнадцать лет, когда он принял участие в чемпионате мира по боксу.

Ну, он проиграл, а на следующий день его нашли на крыше, он был мертв от лошадиной дозы героина. Они с моим папашей были приятели, отец некоторое время его тренировал, и эта смерть была для моего отца крайним выражением впустую растраченного таланта. Он вечно вбивал мне в голову: не трать понапрасну свои способности, не прожигай жизнь. Эти изречения он написал на картонке и повесил в моей комнате, и даже когда я вырос и переехал в свою собственную квартиру, я взял эту картонку с собой. Я не мог выкинуть картонку, это было бы святотатством. В подростковом возрасте я обожествлял «крутых»

парней, живущих по соседству. Я во все глаза смотрел на них, беседовал с ними. Но каждый вечер отец повторял мне: «На курок нажать — много силы не надо. А ты попробуй каждый день ходить на работу и трудиться, чтобы прокормить семью — вот это по-настоящему круто. И требует настоящей силы духа». Представьте себе такое столкновение морали рабочего человека и мафии в голове подростка…»

Пьеса Палминтери шла в маленьком театре в Лос-Анджелесе в 1988 году. Первоначально это был всего лишь пятиминутный монолог для студийной работы. Каждую неделю Палминтери писал текст на десять — пятнадцать минут, ставил его, а потом особенно удавшиеся куски, минуты по четыре-пять из каждого такого монолога, присовокуплял к основному тексту пьесы. Примерно через год методом «проб и ошибок» он наконец сумел сделать спектакль часа на полтора.

Де Ниро услышал о «Бронкской истории» от своего тренера и командировал свою компаньонку по «ТрайБеКа» Джейн Розенталь в Калифорнию — посмотреть на спектакль своими глазами. Он ей понравился, и она посоветовала Де Ниро купить авторские права на съемку фильма. Де Ниро затем сам увидел пьесу и тоже одобрил.

Он не знал одного — пьеса эта уже стала своего рода яблоком раздора в Голливуде, и он был не единственным желающим ее заполучить. В частности, Аль Пачино тоже нацеливался на «Бронкскую историю», так что в какой-то момент два актера оказались в положении соперников. Де Ниро дважды ходил смотреть пьесу, Аль Пачино — только один раз.

Возник и интерес со стороны крупных студий, которых, вероятно, взволновала мысль, что «Бронкскую историю» серьезно рассматривают такие актеры, как Де Ниро и Аль Пачино. Палминтери первоначально предлагали 250 тысяч долларов, но тот согласился уступить авторские права на сценарий лишь при условии, что сам сыграет Сонни.

Сегодня Палминтери — один из признанных мастеров Голливуда, он был выдвинут на «Оскара» за участие в фильме Вуди Аллена «Пули над Бродвеем». Но в то время он был никому неизвестным киноактером, в основном исполнявшим роли гангстеров в массовке на заднем плане. И боссы кино-студий вовсе не прыгали от восторга при мысли, что он будет играть одну из ведущих ролей. Предлагаемые ему суммы все возрастали, однако студии упорно настаивали, что в роли Сонни выступит другой актер. Пальмитери так же упрямо отказывался.

«В Голливуде свято верят, что если вы говорите «нет», то вам просто надо предложить больше денег, — говорит

Палминтери. — Они давали мне четверть миллиона, я отказался, через два месяца — полмиллиона долларов, и я снова сказал «нет». Еще через месяц они предложили три четверти миллиона и обещали «что-нибудь сделать», чтобы дать мне роль. Раз они так сказали, ребенку ясно, что обманут, и я отказался в последний раз и совершенно категорически».

К этому моменту Палминтери решил, что в Лос-Анджелесе дело не идет на лад, и перенес свой спектакль в Нью-Йорк. Со своей стороны, голливудские студии ответили повышением предлагаемого гонорара до миллиона долларов, но Палминтери остался непоколебим.

Де Ниро, как и прочие потенциальные покупатели, не склонен был давать роль Палминтери. Не то чтобы он сомневался в актерском таланте автора или в качестве пьесы, а просто в своем первом фильме он не хотел связывать себя сразу какими бы то ни было условиями. Но он пришел к Палминтери, когда тот работал над написанием сценария, и сделал ему честное предложение.

«Хочу быть с вами откровенным, — сказал Де Ниро. — Если вы отдадите сценарий на студию, они хорошо вам заплатят, но привлекут массу посторонних людей, и вам роли Сонни не видать. Если вы мне даете пьесу сейчас, я могу гарантировать, что играть будете вы, мы сможем с вами по-свойски договориться, и в этом случае у меня будет больше возможности контролировать съемки — мне не нужно, чтобы какой-нибудь продюсер вмешивался и указывал мне, что и как делать».

Палминтери понравилась прямота Де Ниро и ясность его мотивов.

«С самого начала вокруг «Бронкской истории» вращалось немало режиссеров, но именно в Бобе было нечто такое, отчего я поверил ему. Я подумал: «Бог ты мой, да он все точно понимает…» Он рассказал мне, как он думает снимать, насколько реально будут показаны те или иные вещи, и для меня это было единственным выбором. Меня вовсе не смущало, что это его первый фильм, ведь он был не новичок, а великий, на мой взгляд, актер с мировым именем. Я считал, что ему есть что выложить на стол. Мы были в отеле «Бель-Эр», и я еще раздумывал, когда он мне говорит: «Чаз, ты можешь отдать это кому хочешь. Но если ты дашь это делать мне, я сделаю это как надо». И взгляд у него был такой особенный. Никогда не забуду этого взгляда. Я уже сел в машину и поехал к себе и все думал: «Вот это мужик!» Эта встреча в «Бель-Эр» и стала ключевым моментом для наших отношений, и я знал, что пойду на его предложение. Конечно, сперва он мне говорил, что у меня будет роль, что он позволит

мне писать сценарий и все такое, но я окончательно решился, когда он сказал эти слова: я сделаю это как надо».

Тем не менее они продолжили подробную выработку условий договора. Контракт Палминтери первоначально представлял собой то, что в Голливуде называют: «pay or play» — «деньги или роль». Иначе говоря, при том что ему бы выплатили его гонорар, его могли запросто отчислить из съемочной группы, а «ТрайБеКа» могла продолжать снимать фильм без него. Палминтери энергично воспротивился такой формулировке, настаивая, чтобы вместо союза «или» стояло слово «и». Это делало его неуязвимым, и ни при каких обстоятельствах студия не могла снять фильм без него. Хотя Де Ниро в конечном счете согласился на требование Палминтери, он продолжал считать, что тот еще несколько молод для того, чтобы убедительно сыграть Сонни. Так что он заставил Палминтери набрать килограммов восемь веса и подбрить со лба волосы, чтобы его Сонни выглядел постарше.

«Я знал, что Чаз будет хорош и что я смогу его направлять как режиссер, — вспоминал Де Ниро. — Никто не смог бы сыграть тут лучше Чаза — он такой броский парень, сексуальный, просто класс! И кроме того, он все время будет под рукой — ведь он же автор сценария. Он будет рядом, даже если не нужен будет в данный момент как актер. И мы всегда сможем обсудить, как сократить здесь, как переиграть там, как сделать все плотным, сжатым».

Несомненно, что в «Бронкской истории» Де Ниро привлекло не столько содержание, сколько подтекст. Помимо истории о взрослении мальчика, это еще и размышление о природе взаимоотношения отцов и детей. Лоренцо — биологический отец Калоджеро, тогда как Сонни временно играет роль его «эрзац»-отца. Де Ниро наверняка не мог читать сценарий, не соотнося его с воспоминаниями о своем отце, ушедшем из семьи. Он не мог не вспоминать и о собственном сыне Рафаэле, которого бросил…

Отец Де Ниро оставил семью, когда мальчику было два года, и хотя впоследствии они не прерывали общения, все-таки ребенок жил без отца. Как бы они ни были близки, отца не было рядом в любой возможный момент, когда сын в нем нуждался. Вряд ли разговоры отца с сыном в фильме напоминают общение Де Ниро со своим отцом. В сценах с девятилетним Фрэнсисом Капра и подростком Лило Бранкато у Де Ниро прорывается редкая теплота. Эта теплота выходит за рамки актерской игры и основывается на глубоком личном чувстве.

Фильм «Бронкская история» Де Ниро посвятил своему отцу, который скончался в мае 1993 года, за пять месяцев до премьеры фильма.

«Мой отец умер, когда я занимался монтажом фильма, — говорил позже Де Ниро. — Мои родители давно разошлись, и у меня с отцом были отношения как у ребенка с его родителем, но не было семьи, семейной ситуации. Он жил неподалеку, и мы часто проводили время вместе. Не знаю, понравился бы ему такой фильм или нет, но мне хотелось, чтобы он его увидел…»

Хотя Де Ниро родился и вырос в Нью-Йорке, в Гринвич Виллидж и Маленькой Италии, он никогда не забирался в Бронкс, который, в принципе, имеет те же итало-американские черты. В далекие дни, когда Роберта Де Ниро звали «Бобби Молочко», он приобрел массу такого же опыта уличной жизни в Нью-Йорке, что и юный Калоджеро. Однажды его собственный отец страшно отругал его при всех, когда встретил в компании подозрительных молодчиков, ошивающихся на улице. Де Ниро вспоминает, что долгое время они с отцом не разговаривали после того случая.

«Но я все-таки понял, — продолжает он, — что это не по мне. И поэтому пошел по жизни в другую сторону и стал актером. Но я провел несколько лет на улицах и потому прекрасно понимаю этот стиль жизни. Меня, впрочем, никогда не увлекало насилие…»

Сперва он хотел просто быть режиссером картины «Бронкская история». Он уже пообещал Палминтери роль Сонни, но быстро понял, что с финансовой точки зрения будет неплохо, если и он появится в фильме. Если уж Палминтери играл Сонни, то для Де Ниро казалась вполне естественной роль Лоренцо, отца Калоджеро. Кроме того, Де Ниро понимал, что сыграл уже достаточно гангстерских ролей, чтобы браться снова за роль Сонни, а вот типов вроде Лоренцо он еще не изображал. Человек, который вполне соглашался с Майком Николсом в том, что не умеет играть «тепло и трогательно», теперь был в роли заботливого отца. Дуайт Хансен в картине «Жизнь этого парня» был всего лишь отчимом. И уж, во всяком случае, Дуайта вряд ли можно было бы назвать заботливым.

«Как-то раз Боб говорит мне: «Я хочу познакомиться с твоим отцом», — вспоминает Палминтери. — Я ему в ответ: «Ты собираешься играть моего отца, верно? Но ведь никто не знает, какой он. Если речь идет об известном человеке, тогда, конечно, надо иметь представление, каков он из себя, но мой отец не известен никому». Но Боб настаивает: «Все равно, познакомь меня с отцом».

Лоренцо Палминтери послушно приехал из Флориды на три недели в Нью-Йорк, чтобы пообщаться с Де Ниро.

«Что чувствовал мой отец? — риторически вопрошал Палминтери. — Как вы думаете, что станет чувствовать обычный

человек, когда сын его напишет сценарий и скажет ему, что сам Роберт Де Ниро хочет сыграть его роль? Он не мог понять этого и еще меньше понимал, зачем Роберту Де Ниро надо с ним познакомиться».

Встреча с Лоренцо Палминтери обернулась для последнего значительно большими хлопотами, чем простая беседа за ужином в компании всемирно известного актера. Де Ниро выяснил, что Лоренцо был в свое время тренером по боксу. Одновременно с подготовкой к «Бронкской истории» Де Ниро снимался в фильме «Ночь и город». Узнав о тренерском прошлом Лоренцо, он попросил Палминтери пригласить отца на съемочную площадку. И тот вскоре оказался в роли тренера на ринге в одной из сцен с Де Ниро в картине Эрвина Винклера.

«Я понимаю, почему Боб захотел поближе познакомиться с моим папашей, — говорит Палминтери. — Мой отец показал ему, как водят автобус и все такое. А Боб по натуре наблюдатель. И когда мы начали снимать, я увидел, что он делает многое из того, что делал мой отец в жизни. Было такое ощущение, что он сам чувствует эту реальность: как человек ведет автобус, как дает сдачу с билета, как вытирает тряпочкой баранку. Так что Боб все это уловил и сохранил в памяти… Самое удивительное, что, хотя у Боба как у режиссера это первый фильм, он отлично сработался с коллективом. Он позволял свободно циркулировать разным идеям. Он говорил: если вы не согласны со мной, объясните почему. Иногда я побеждал его в споре, иногда — он меня, но главным для него была сама работа. Настоящим творцам неважно, у кого родилась идея, потому что понять смысл идеи так же сложно, как родить ее…»

Де Ниро быстро понял, что пьесу Палминтери, совершившую эволюцию от монолога к полнокровному сценарию, несложно будет перенести на экран. Он понял, что Палминтери прекрасно знает ту жизнь и тех людей, о которых писал. И Де Ниро пришел к убеждению, что картина «Бронкская история» должна быть заполнена настоящими, реальными людьми.

«Кроме Джо Пеши, который показал себя блестяще, зная уличную жизнь Нью-Йорка, я не хотел привлекать актеров с громкими именами, — объяснял Де Ниро. — И в основном мы работали с непрофессионалами. Я сказал ассистентке, чтобы она не собирала актерских агентов. Я еще за год до того велел ей походить по улицам и посмотреть хорошенько. Я сказал ей: мне нужны настоящие, реальные люди, которые сами понимают, что и как происходит. У меня нет времени их обучать, это займет уйму времени. Нам нужно собрать вместе таких людей, которые сами все знают…»

Де Ниро и его ассистентка Эллен Ченовет были благодарны за помощь Марко Греко, который руководил игорным домом «Бельмонт» в самом центре Бронкса. Греко предоставил им огромное количество заснятых на пленку местных жителей. Большинство, конечно, было отсеяно, но некоторых Де Ниро отобрал и сумел привлечь в фильм. В конце концов большая часть исполнителей были жителями Нью-Йорка, а некоторые даже являлись друзьями детства Де Ниро. Клем Казетта, который играет в картине подручного Сонни Джимми Висперса, в свое время «тусовался» в той же группе парней, что и подросток Де Ниро. Но, конечно, набор исполнителей происходил и в других городах, вроде Чикаго и Филадельфии, через объявления в прессе и по радио. Де Ниро задался целью отобрать точные типажи, даже если их поиск продлится до самого пуска камер…

Семнадцатилетний Лило Бранкато, играющий подростка Калоджеро, был найден в Бронксе. Марко Греко выискал его на пляже, где собиралась молодежь из итальянских семей. По словам Де Ниро, Марко Греко сделал его снимок, когда юноша выходил из воды и гримасничал, имитируя Де Ниро… Юный Бранкато действительно здорово смахивает на молодого Де Ниро. Фрэнсис Капра, играющий маленького Калоджеро, и Тара Хикс, которая исполняет роль подружки Калоджеро, тоже были найдены в открытом наборе.

«Мне нравится находить новых людей, — признается Де Ниро. — И дело не в том, что они новые. Главное, что они в точности подходят на роль, а это очень важно».

Де Ниро сразу увидел большой потенциал в своих исполнителях, особенно в Бранкато, который после этого сделал неплохую карьеру в кино. Так же, как много лет назад он натаскивал Кэти Мориарти в фильме «Бешеный бык», теперь он принялся за своих юных актеров. Он увидел воочию, как преображает внезапная слава молодых людей.

«Я беспокоился насчет Лило из-за его молодости, — рассказывает Де Ниро. — Я беседовал с его семьей, объясняя, как его жизнь теперь переменится. Ну, семья у него дружная, и думаю, все будет в порядке. Но все равно, это своего рода искажение реальности для них. Никто ведь, в сущности, не бывает подготовлен к таким поворотам».

Приготовления Де Ниро к роли Лоренцо были столь же тщательными, как и в его лучшие годы. Он не только провел массу времени с отцом Палминтери, изучая работу водителя автобуса, но и решил получить права на вождение автобуса. Организация «Мотор Виикл Билдинг» в Нью-Йорке, где выдаются такие права, не питает почтения к титулам и знаменитостям, так

что актеру пришлось встать в общую очередь за получением разрешения на обучение, которое является первой ступенью в получении прав на вождение автобуса.

«Вам надо прийти туда рано утром, когда очередь еще только собирается, — вспоминает он. — И там вы встречаете людей, которым на вас абсолютно наплевать. Это просто кошмар. Потом я поднялся в экзаменационный зал и просмотрел их брошюру… Мне сказали, что тест состоит из семи частей. У меня тест занял три часа. Потом девица выходит с моим листком из комнаты, возвращается и говорит, что я провалил тест…»

Де Ниро был поражен. Но он снова принялся за тест. Он занимался как бешеный и снова провалился. Потрясенный до глубины души, он попросил экзаменатора еще раз проверить его листки. Та сжалилась, листки проверили, и оказалось, что он оба раза сдал! Так что теперь, вооруженный «автобусной лицензией», Де Ниро мог садиться за баранку автобуса и кружить по улицам, но не в Бронксе, а в окрестностях Куинса, где и собирались снимать фильм. Откровенно говоря, полученное им разрешение не означало, что он может ездить по всему Нью-Йорку — лишь по небольшому району, размером не намного больше съемочной площадки. На всякий случай привлекли и самого Лоренцо Палминтери, чтобы он был под рукой каждый раз, как Де Ниро будет за рулем.

Одна из тем фильма — отношения персонажей Лило Бранкато и Тары Хикс. Он итальянец, а она черная девушка. Он вырос в таком окружении, где на черных смотрели свысока. Даже его отец вполне разделяет расистские взгляды своей общины. Будучи сам итало-американцем и имея за свою жизнь множество связей с черными женщинами — от Дайан Эбботт до Наоми Кэмпбелл, — Де Ниро вполне мог найти в этой истории личные мотивы…

«Мне нравился весь фильм, потому что он был так полон жизни, но особенно — эта часть, — говорил Де Ниро в беседе с журналом «Интервью». — Вы видите двух людей из разных миров — Калоджеро и Джейн. Они сходятся, и это мне было особенно интересно. Были разговоры о том, чтобы вообще вырезать всю эту историю. Мне говорили: «Сделай фильм как историю отношений сына с отцом, вот и все». Но я чувствовал, что удалить хотя бы один элемент из сценария невозможно. Этот кусок с Джейн неожиданный, но именно поэтому я не хотел его лишаться. Тут есть все — начало, развитие и финал их связи. Все происходит быстро. Они встречаются, влюбляются, и вдруг — бах! — что-то случается, и они расстаются. Но я не хотел проповедовать. Я не знаю, сыграет это роль в борьбе с расизмом или нет. Все зависит

от того, кто смотрит фильм и что хочет из него получить».

Прежде чем приступить к съемкам «Бронкской истории», Де Ниро посоветовался со своим близким другом Скорсезе. Это вполне естественно для человека, так близко связанного с известным режиссером. Но было бы несправедливо считать «Бронкскую историю» всего лишь работой ученика Скорсезе. В этой картине Де Ниро больше теплоты и человечности, чем во всех семи фильмах, снятых со Скорсезе до той поры. Он беседовал, кроме того, с Дэнни Де Вито и другими актерами, которые одновременно выступали в роли актера и режиссера. В конечном счете Де Ниро нашел режиссуру не столько трудным делом, сколько «шизофренически» неудобным из-за постоянного разрыва между видением актера и видением режиссера.

Как бы то ни было, Де Ниро впервые снимал — на свой страх и риск, а делать «Бронкскую историю» было далеко не просто. Сообщалось о длительных перерывах в съемках и о том, как Де Ниро снимает дубль за дублем. В «Нью-Йорк пост» приводились высказывания некоего «участника съемок», который заявил, будто Де Ниро отснял уже почти рекордное количество пленки… Там же говорилось, что Де Ниро иногда настаивает на съемке 40 или 50 дублей одной-единственной сцены. Целая неделя съемок пропала впустую — впрочем, представитель «ТрайБеКа» утверждал, что помешали дожди.

Тем не менее неопровержимым остается факт, что фильм был закончен позже намеченного срока и с превышением сметы. Первоначально съемки должна была финансировать студия «МСА Юниверсал», но когда она отказалась гарантировать более 10 миллионов долларов бюджета, Де Ниро забрал оттуда свой проект. В конце концов он выработал договор с новой независимой кинокомпанией «Савой Пикчерс». «Савой» хотел сделать себе имя в Голливуде, и картина Де Ниро могла принести им необходимую известность. Исходно смета была определена в 14 миллионов, но Джейн Розенталь признала, что окончательный бюджет составил 21 миллион долларов, причем добавила, что расходы «лишь слегка превысили» запланированный уровень… Большинство картин снимаются максимум за три месяца, а съемки «Бронкской истории» затянулись почти на пять месяцев, что непривычно много для фильма, в котором нет больших спецэффектов или сложных сцен.

Разговоры о затруднениях Де Ниро только усилились, когда он был замечен в компании с Фрэнсисом Копполой, его режиссером по фильму «Крестный отец II». Утверждали, что Де Ниро столкнулся со сложностями при монтаже и Коппола дает ему необходимые советы. Говорили, что Де Ниро показывает

Копполе отрывки из «Бронкской истории» и выслушивает замечания известного режиссера. Джейн Розенталь немедленно опровергла подобные слухи.

«Это полный вымысел, — сказала она в интервью «Нью-Йорк пост». — Фрэнсис был в Нью-Йорке и беседовал с Де Ниро о фильме «Франкенштейн». Это было у них единственной темой разговора».

Действительно, в апреле 1993 года Коппола объявил, что Де Ниро сыграет Существо в его фильме «Франкенштейн по Мэри Шелли», который будет как бы продолжением фильма «Дракула по Брэму Стокеру», снятого в предыдущем году. Но на сей раз Коппола будет продюсером картины, а режиссером выступит Кеннет Брана.

Успех фильма «Бронкская история» был для Де Ниро решающим моментом. Фильм оказался довольно удачным и с коммерческой точки зрения, принеся прибыль и «Савою» и «ТрайБеКа». Впоследствии Де Ниро оглядывался на этот фильм примерно с таким же удовлетворением, как Лоренцо Палминтери на свой день, проведенный в трудах праведных за баранкой автобуса.

«Если бы я раньше начал режиссировать… — задумчиво заметил он, когда фильм был закончен. — Я хотел этого еще лет с двадцати. Все дело в том, что проходят годы, прежде чем понимаешь это. Теперь я хочу заниматься режиссурой на более постоянной основе, только материал должен быть выбран верно».

«Что делает его великим — так это его умение сосредоточиться сильнее всех прочих актеров, каких я только видывал, — говорит Чаз Палминтери о Де Ниро. — Он способен спрятать свою собственную личность и стать другим человеком, это самая удивительная вещь, которую мне довелось наблюдать. Когда он играл Лоренцо, он говорил со мной как режиссер о предстоящей сцене. Я стоял перед камерой, он говорил: «Ну вот и все, Чаз, мы договорились», — выходил из комнаты и тут же возвращался, и я готов поклясться на Библии, это был не он, это был уже Лоренцо! Просто чудо! И как любой актер, который работает с таким человеком, я должен был подтягиваться до его уровня. Я вспоминал, как играл с ним, и видел перед собой его глаза. Они были словно руки, которые обхватывали мою голову и направляли ее… И я думал: эге, да тут я борюсь за свое будущее! Если я не смогу соответствовать *этому,* со мной все кончено. Никто не захочет увидеть меня еще раз на экране. И конечно, после работы с Де Ниро я почувствовал, как мое актерское искусство поднялось на новый уровень. Он заставляет тебя подняться, потому что, если ты не поднимешься, то тебе крышка».

35. Вознаграждение

Монтаж фильма «Бронкская история» для Де Ниро был чем-то вроде марафонского забега. Он работал круглые сутки, собирая в своем монтажном кабинете в «ТрайБеКа» всех полуночников. Картина была готова к выпуску в октябре 1993 года. Последнее, что оставалось сделать, это наложить звук, но даже эта задача была непростой или таковой, во всяком случае, казалась.

В одну августовскую субботу Де Ниро собрался провести вечерок за звукорежиссурой последней отпечатанной версии фильма. Чаз Палминтери тоже хотел присутствовать, как он обычно и делал во время монтажа. Однако во второй половине дня Палминтери сообщил Де Ниро, что монтажные аппараты дали сбой и не смогут работать этим вечером. Потребуется несколько часов, чтобы довести машины до ума. А раз уж так получилось, почему бы им не поужинать спокойно вдвоем, а потом вернуться в монтажный кабинет? Де Ниро согласился, особенно после того как Палминтери предложил ему посетить новый ресторан, открывшийся неподалеку, куда ему рекомендовал наведаться Эрвин Винклер. Когда они пришли туда, Де Ниро пришел в восторг — сервис на высшем уровне, и, что немаловажно для человека, стремящегося к уединению, тут было тихо и спокойно. Если бы он задумался над этим серьезно, ему могло бы показаться подозрительным такое спокойствие в субботний вечер…

Когда Де Ниро провели на второй этаж ресторана, он был поражен. Он попал на настоящий банкет: 70 человек собрались, чтобы поздравить его с пятидесятилетним юбилеем. Де Ниро так замотался, что забыл о собственном дне рождения…

Среди приглашенных была вся элита художественного и литературного Нью-Йорка. Режиссеры — Фрэнсис Форд Коппола, Мартин Скорсезе, Брайан Де Пальма, Пенни Маршалл, Юло Гросбард и Элиа Казан; братья-актеры — Дэнни Де Вито, Харви Кейтель, Рауль Джулиа и Джордж Хайнс. Здесь были и писатели, вроде Норы Эфрон и давнего приятеля Пола Шрейдера, был и режиссер «Франкенштейна» Кеннет Брана со своей тогдашней супругой актрисой Эммой Томпсон. В качестве знака уважения в Нью-Йорк из Калифорнии специально на этот банкет прилетел главный художественный агент «САА» Майкл Овиц.

Похоже, вся съемочная группа «Бронкской истории» постаралась при устройстве этого действа. Бутафоры украсили залы ресторана так, словно это был средневековый французский замок — довольно причудливый антураж, учитывая

последовавшие тосты и «шпильки». Так же, как и на церемонии в Американском музее движущихся изображений, «тамадой» тут был Робин Уильямс.

Основной темой вечера стали навязчивая скрытность и стремление Де Ниро к тайнам. Пол Шрейдер вспомнил, как однажды в ресторане они с Де Ниро дважды меняли столик из-за того, что Де Ниро опасался подслушивания. Причем, как со смехом рассказывал Шрейдер, дело было лет двадцать назад, сразу после «Злых улиц», когда вряд ли кому-нибудь было интересно, о чем они беседовали…

Наоми Кэмпбелл не появилась, зато тут были Туки Смит и Ума Турман. Кроме того, присутствовали дети Де Ниро — Рафаэль и Дрина, а также сама бывшая жена Дайан Эбботт.

«Ты был никудышним мужем, — говорила, по сообщениям, Эбботт Роберту Де Ниро. — Но хоть ты супруг и никакой, ты мой лучший друг. И ты настоящий отец нашим детям».

Тут присутствовала и мать Де Ниро Вирджиния Эдмирал, и, хотя отец его умер за несколько месяцев до того, дух его, казалось, незримо присутствовал на торжестве. Незадолго перед смертью Роберт Де Ниро-старший сделал по заказу Фрэнсиса Копполы дизайн этикетки для вина из собственных винных погребов режиссера. Коппола распорядился воспроизвести ярлык и поместить его на специальные бутылки вина, которые раздавались всем участникам вечеринки на память.

Эти бутылки особенно тронули Де Ниро в тот вечер. Отец его умер в возрасте семидесяти одного года. Целых сорок восемь лет он жил отдельно от сына, но даже в свое отсутствие он оказывал на жизнь сына сильнейшее влияние. Де Ниро всегда говорил об отце как об одаренном человеке, и многие его друзья разделяли это мнение. Уже через два года после смерти Де Ниро-старшего в Нью-Йорке в галерее О'Рэйли на Восточной Семьдесят девятой улице прошла ретроспективная выставка его работ. Многие из картин на этой экспозиции были взяты из частных коллекций друзей Де Ниро-младшего, в том числе Лайзы Минелли и Билла Мюррея.

Со смертью отца для Де Ниро словно исчез «пробный камень». Разобраться с архивом отца было сложно, и Де Ниро предпочел пока оставить все как есть.

«Долгое время я не хотел трогать его студию, разве что иногда вытереть пыль, — писал Де Ниро в статье в журнале «Вог», приуроченной к ретроспективной выставке. — Я хочу ее фотографировать и снимать на пленку, а сейчас я просто иногда прихожу туда просто посидеть… Все там в том же виде, как было при его жизни: эскизы тут и там, большая проволочная клетка для

птички… В ней жил когда-то попугай по имени Димитриос, но и его теперь нет. На его месте нынче торчит птичье чучело».

В ранние годы своей карьеры Роберт Де Ниро носил приставку к своей фамилии — «младший», потому что отец был значительно более известен. Позже, когда в 1976 году вышла книжка стихов Де Ниро-отца, она была снабжена примечанием: «Стихи Роберта Де Ниро, художника, которого не следует путать с Робертом Де Ниро, актером, его сыном». У них были одинаковые имена, но как люди они очень различались.

«У меня был его характер, его эксцентричность, его страсть, — писал Де Ниро в статье в «Воге». — И мне тоже нравился запах краски, сигарет и старых заношенных свитеров… Ребенком я мало интересовался живописью, точно так же, как мой сын сейчас не интересуется актерской игрой. Мои родители разошлись, и я жил в Виллидж с матерью и не видел отца каждый день. А он ютился на чердаке в Сохо в те времена, когда там никто и жить-то не хотел…»

Они часто вместе смотрели кинофильмы, что оставило глубокий след в душе мальчика.

«Когда я видел европейские фильмы того времени, они вовсе не были такими знаменитыми, каким является у нас сегодня европейское кино. Самыми интересными актерами были, думаю, Джеймс Дин, Брандо, Монтгомери Клифт, Ким Стэнли и Грета Гарбо».

Хорошо известно увлечение его отца Гретой Гарбо, которую он лепил и рисовал. Де Ниро-младший говорит, что не видел фильмов с Гретой Гарбо в детстве, но когда увидел их, то поставил Гарбо как актрису очень высоко.

Хотя отец Де Ниро и уделял сыну достаточно внимания, он не был «сумасшедшим отцом» — он делал для него ровно столько, сколько позволяло ему время, остающееся от его творческой работы, но дела сына его всерьез волновали.

«Он не совсем одобрял моих друзей, — вспоминает Де Ниро. — Когда мне было лет тринадцать, мы случайно встретились с ним у Вашингтон-сквер. Я был с компанией наших уличных ребят, и папа долго и всерьез мне втолковывал насчет плохой компании и всего такого».

В конце концов сын намного превзошел отца по части успеха и славы. Одним из знаков этого можно считать то, что скорее отец известен как Де Ниро-старший, чем сын — как Де Ниро-младший. Наверное, как у человека, всегда втайне мечтавшего о славе, у отца Де Ниро были двойственные чувства по поводу громкой известности сына.

«Он гордился мною, — писал Де Ниро в журнале «Вог». — Но

думаю, временами это ему давалось тяжело…»

36. Леденящий ужас

Коппола затронул чувствительный нерв американского кинозрителя своим фильмом по легенде о Дракуле. Публика трепетала, следя за путешествием Гэри Олдмэна в образе аристократа, искавшего четыре века назад свою утерянную любовь. Картина имела впечатляющий финансовый успех, и немудрено, что компания «Сони Пикчерс» хотела повторить такое еще раз. Точно так же, как поступила 60 лет назад студия «Юниверсал», Коппола после Дракулы обратился к Франкенштейну.

Студия «Юниверсал» все еще сохраняла право на использование названия, поэтому Коппола не мог назвать свою версию просто «Дракула». Он обошел это препятствие с помощью «элегантного» маневра, назвав свой фильм «Дракула по Брэму Стокеру». Однако это позволило ему вернуться к литературному первоисточнику, а не просто сделать обычный римейк старого фильма. То же самое произошло и с «Франкенштейном», который из-за аналогичных тонкостей с авторскими правами был назван «Франкенштейн по Мэри Шелли». В предисловии к своему роману Мэри Шелли обещала, что «история эта будет обращать нас к мистическому страху перед тайнами нашего существа и пробуждать в нас леденящий ужас. От этого читатель будет бояться взглянуть через плечо, у него застынет кровь в жилах, и сердце забьется в груди вдвое быстрее…».

По любым стандартам это было очень сильно сказано. Таких ощущений от этой истории никто не испытывал, прежде чем Борис Карлов в 1931 году не поставил свою знаменитую версию фильма.

Коппола на сей раз не собирался выступать режиссером — он хотел быть только продюсером. На место режиссера он планировал пригласить Кеннета Брана, чьи экранизации Шекспира получили одобрение критики в разных странах и собрали хорошую кассу. Брана еще никогда не снимал такой хит, который стоил бы 40 миллионов долларов, но Коппола был убежден, что Брана сумеет сделать картину со вкусом и с нужной степенью театральности. Но прежде всего встала проблема исполнительского состава. Брана умел работать в своих фильмах одновременно актером и режиссером и, безусловно, сумел бы сыграть Виктора Франкенштейна. Но проблема была в том, кто сыграет Существо. Картина должна была представлять собой убедительную модификацию романа Шелли с Существом, способным говорить и размышлять, а не просто с мускулистым

ублюдком, который только и делает, что мыча опрокидывает мебель.

Со всех сторон поступали предложения. Одни предлагали Джона Малковича, другие — Джереми Айронса. Но основной интерес был к Депардье, который в Америке был известен теперь почти так же, как и в Европе.

Однако у Копполы имелись собственные соображения на сей счет. Он был убежден, что Де Ниро будет идеален в роли Существа, и подолгу беседовал с Робертом, убеждая его взяться за роль. Наконец, после некоторых препирательств по поводу графика съемок, Де Ниро согласился участвовать в проекте, который требовал более четырех месяцев напряженных съемок в Англии, Уэльсе и Швейцарии. Но Брана, по крайней мере, был очень рад такому партнеру.

«Нам нужен был актер, который сумел бы сыграть сквозь толстенный грим, — говорит Брана. — И сумел бы сыграть так, чтобы грим не был маской, за которой он прячется. Мы хотели видеть глаза Де Ниро, его душу, к которой можно прикоснуться… И мы видим, как он возникает у нас перед глазами, рожденный невинно, как он обретает язык и начинает разговаривать. Нам нужен был актер именно такого эмоционального масштаба или, как это назвать, с таким уровнем вызова. В потрясающей сцене во льдах полюса, где он встречается с Франкенштейном в снежной пещере, Де Ниро говорит: «Я отдал бы все на свете, я возлюбил бы все человечество за дружбу хоть с одним-единственным человеческим существом…» Ему нужен кто-нибудь, он невообразимо одинок. Он говорит Франкенштейну, что тот просто создал его, а потом оставил умирать. И Франкенштейн вынужден задуматься о последствиях своих действий. Это сложная сцена, но Де Ниро выполнил ее великолепно».

Де Ниро согласился играть в этой картине прежде всего потому, что сценарий был написан очень близко к оригинальному роману Шелли. Его привлекала возможность сделать реалистическую интерпретацию романа. И тут были соблазны показать свою драматическую силу, на что намекал Де Ниро. Де Ниро привык менять свою внешность, играя новые роли, но тут его облик был изменен до полнейшей неузнаваемости. Носил ли он грим на лице, или грим нес внутри себя актера?

«Так же, как и все эти гримерные ухищрения, нас меняют прожитые дни, — говорил Де Ниро впоследствии. — Я играл в фильмах, где мне надо было носить на лице всякие штуки для того, чтобы выглядеть старше, и потом я понял, что вы не видите меня. А вам надо увидеть всю экспрессию сквозь слои грима…»

Прежде чем согласиться играть, Де Ниро навел справки о

Брана. О нем все отзывались высоко, однако Брана еще не вошел в круг приближенных Де Ниро. Но когда Де Ниро просмотрел его картины, он дал Брана зеленый свет. Впервые они встретились при довольно неподходящих обстоятельствах.

«Мы сидели на заднем сиденьи такси, — вспоминает Брана. — Я провел весь день с Фрэнсисом Копполой, а потом мы поехали на встречу с Робертом Де Ниро. Я был всего лишь скромным свидетелем этой встречи титанов — они толковали о винах, насколько я помню… Роберт очень гордится своим рестораном и клубным комплексом, а Коппола — своим винным погребом. Наверное, моя роль в тот вечер сводилась к тому, чтобы время от времени вставлять восхищенные реплики по поводу ресторана и вин, в надежде умаслить Де Ниро, чтобы он согласился играть в моей картине. И все в конечном счете удалось. Коппола меня очень хорошо представил. Де Ниро понравилось, что я ирландец по происхождению, но оттого, думаю, он ожидал увидеть меня этаким юношей в сюртуке елизаветинской эпохи с томиком сонетов под мышкой… Но мы с ним причастны к одному миру, и в конечном счете мы поладили».

Следующая проблема была в том, чтобы определить, как должно выглядеть Существо. За грим отвечал Дэниэл Паркер, мастерская которого располагалась неподалеку от Лондона. Брана и Паркер летали туда и обратно через Атлантику, обмениваясь идеями и эскизами. Де Ниро, в свою очередь, совершал челночные вояжи для примерки грима, и наконец внешний облик Существа был создан.

«Я старался не смотреть, как выглядит персонаж в предыдущих фильмах, чтобы это не довлело надо мной, — вспоминает Паркер. — Общая концепция моего грима состояла в том, что Существо — это не монстр, а человек, созданный из частей других людей. Такой подход давал мне большие преимущества, потому что разительно отличался от других, ранее сделанных версий. Меня удивило исследование хирургической техники, которая, как оказалось, практически мало изменилась с тех далеких пор. Мы в своих построениях исходили из медицинских соображений, и раз уж я знал, что Виктор оживил свое создание с помощью определенных хирургических и электрических манипуляций, я начал делать серии эскизов с вполне определенными вариантами… Одно из осложнений состояло в том, что Существо с момента своего создания постепенно становится более здоровым и жизнеспособным. Сперва его раны на месте швов должны сочиться кровью, но потом они затягиваются и струпья отваливаются. К концу фильма на месте швов остаются только рубцы, так что нам надо было

сделать шесть различных эскизов на разных стадиях, которые различались и по скульптуре, и по цветовому решению. В промежутках между этими шестью основными стадиями мы нарабатывали еще десятки специальных вариантов гримировки для определенных сцен, таких, как крупные планы или моменты, когда отваливались струпья, чтобы сделать процесс эволюции Существа более наглядным и убедительным».

Как человек, который привык гордиться своей системой тщательной подготовки к фильмам, Де Ниро был под большим впечатлением от усилий Паркера по созданию эскизов, контактных линз, искусственных зубов, париков и прочего. Он охотно согласился на варианты, предложенные Паркером, хотя и понимал, что это означает многочасовое сидение в гримерном кресле перед каждым эпизодом. Первоначальный график съемок предусматривал 41 день в гриме, но Де Ниро запросил еще по дню передышки между каждым появлением, чтобы кожа его хоть немного отдыхала. Он настаивал, чтобы количество дней, которые ему придется провести в гримерном кресле, было сокращено. Единственный способ удовлетворить его требования состоял в продлении периода съемок. В конце концов Де Ниро провел в гримерном кресле 21 день.

«У нас были трудные дни, но такова уж наша профессия, — так говорит он о роли, пожалуй, самой трудной физически за всю его карьеру. — Нам нужно было все время думать о равновесии, чтобы, с одной стороны, соблюсти требования гримировки, а с другой — чтобы зритель все-таки узнавал меня. Я думаю, что все вышло хорошо».

«В самом начале нам требовалось целых девять часов, чтобы сделать гримировку всего тела, — сообщает Паркер. — В дальнейшем нам удалось сократить это время до шести с половиной часов, что меня очень обрадовало. К тому моменту, как мы его доводили до «кондиции», все валились с ног от усталости, а ведь еще приходилось следить, чтобы он в течение двенадцати часов выглядел нормально… В начале фильма протезы покрывали все его тело. Это было очень тяжело, потому что эти чертовы протезы имели обыкновение разрываться пополам, если их натянуть, и все приходилось начинать сначала. До «Франкенштейна» я не знал бессонных ночей, но тут у меня их было множество, потому что этого требовала работа над фильмом. К счастью, протезы держались удивительно хорошо, не спадали даже тогда, когда в одной из сцен Виктор и Существо катаются по полу в лаборатории, сшибая на пол все, что там есть…»

Первое, что следовало сделать Паркеру, это снять тонкий

пластиковый оттиск с головы Де Ниро, чтобы голову Существа можно было моделировать с этого образца.

«Когда все было сделано и мы посмотрели на результат, Роберт говорит: «Дэниэл, одна бровь у меня тут не в порядке». И он был прав. С бровью действительно было неладно…»

Паркер со своей командой проработали много часов, делая грим не только для Де Ниро, но и для его дублера. Но благодаря терпению всех, в том числе и самого Де Ниро, особых конфликтов и напряжений с группой гримеров не произошло. Де Ниро держался подчеркнуто дружелюбно во время их утомительных манипуляций. Он говорит, что коротал эти часы за просмотром Си-Эн-Эн и перелистыванием журналов. Его добродушие распространялось и на съемочную группу. После нескольких недель постоянного пребывания в полном гриме он вышел как-то раз со «своим лицом» — для съемки требовались только его загримированные руки. Увидев его в образе нормального человека, все, кто был на площадке, дружно закричали от ужаса… Де Ниро оценил шутку и смеялся вместе со всеми…

«Он был просто лапочкой, — вспоминал Брана. — Сперва он просмотрел мои работы, поспрашивал насчет меня и потом согласился сниматься, хотя ему и пришлось созревать для этого некоторое время. Месяцев десять мы встречались с ним раз в две-три недели по поводу костюмов и грима. В процессе этих встреч обнаружилось, что мы с ним оба имеем неплохое чувство юмора, и должен заметить, он большой шутник. Ему нравились во мне кельтские черточки, это импонировало его бурной итало-ирландской крови… Он был исключительно щедр как актер. Джон Клиз был на площадке с первого дня съемок Роберта. Признак великого актера — отдавать своему партнеру на съемке не меньше энергии, чем на камеру. И Роберт подыгрывал Джону даже больше, чем на камеру, хотя и перед камерой он был великолепен. Это явилось большой подмогой Джону, который сыграл великолепно, но все-таки был скован. Так же точно Роберт щедр в большой сцене с Ричардом Брайерсом, который играет слепого».

Другие актеры в главных ролях, например, Хелен Бонэм Картер, игравшая Элизабет Франкенштейн, тоже очень тепло отзываются о поведении Де Ниро на съемках. Она считает, что работать с ним было «увлекательно».

«Его интерпретация Существа радикальна и удивительна, — рассказывает она. — Мы никогда еще не видели такого портрета в кино! Он помогал мне во всех моих крупных планах, поддерживал, сам оставаясь в сторонке. Наши совместные сцены были ужасно изматывающими, но он ни разу не пожаловался и не

выкинул тех штучек, которые позволяют себе иногда звезды. Приятно обнаружить, что звезда кино ведет себя так скромно…»

Однако Существо вовсе не так безобидно и скромно. В конце концов он ведь вырывает сердце у героини Хелен Картер… И хотя Брана искал актера, который мог бы передать нюансы душевных терзаний Существа, Де Ниро исполняет его совершенно цельно — и страшно.

«У него какой-то гигантский потенциал насилия, — с уважением говорит Брана. — Он один из самых пугающих людей, которых встречал в своей жизни, и мне не хотелось бы всерьез с ним повздорить, нет… Наверное, дело тут в ощущении властности и мощи, которое он привносит в свои картины. Это не столько физическая угроза, сколько именно его способность казаться абсолютно готовым на все, на любую агрессию! Вам не хочется иметь с ним дело. Я видел его в ситуациях, когда улыбка мгновенно спадает у него с лица, и вам становится очень не по себе и не хочется находиться рядом… Вы начинаете опасаться, что вас сейчас просто сотрут в порошок».

Без сомнения, то ощущение угрозы, которое, по словам Брана, исходит от Де Ниро, делает его непревзойденным чудищем Франкенштейна. Последний штрих — это его голос, мастерски переделанный на высокотехнологичной звуковой технике, которая делает его рыком нечеловеческого существа и напрочь убирает нью-йоркский акцент актера.

Однако в результате фильм не стал кассовым, как того ожидали. Он едва покрыл расходы на свое производство, собрав по всему миру около 100 миллионов долларов.

Тут было несколько причин. Главная, конечно, в том, что картина вышла практически одновременно с другим фильмом ужасов. И если учесть, что это было «Интервью с вампиром» — самый громкий фильм с Томом Крузом за многие годы, то становится ясно, что у «Франкенштейна» не было особых шансов. Кроме того, «Сони» приняла странное решение дать премьеру фильма в Америке и Великобритании в один и тот же день. А это значило, что исполнители главных ролей должны были разрываться между двумя странами, участвуя в рекламе фильма, так же как разрывался и Брана, давая по нескольку интервью еще до окончания монтажа. Со своей стороны Де Ниро заявил, что даст только одно интервью по телевидению в Великобритании, которое должен провести Брана, — прием, однажды успешно использованный Дэниэлом Дэем Льюисом, когда интервью у него брал Мартин Скорсезе для «раскручивания» фильма «Невинный возраст». Результаты, однако, оказались неоднозначными, поскольку у зрителей оставалось ощущение, будто звездам есть

что скрывать. Наихудший эффект эти интервью произвели в Великобритании, где даже самый некассовый актер надеется стать популярным в своей стране, приобретя известность в Америке. А поскольку фильм стартовал одновременно в двух странах, то на это надежд не оставалось, и фильм был провален.

Особенно разочаровал американский прокат. Именно в Штатах сильнее всего была ощутима конкуренция с фильмом Тома Круза. Чтобы как-то компенсировать это, картине устроили буквально королевскую премьеру. Принц Уэльский, который как раз находился в поездке по Америке, согласился присутствовать на премьерном показе фильма в Лос-Анджелесе. А вот Де Ниро на премьеру не явился. Его невнимание к картине, отсутствие его интервью сразу же бросили тень на фильм. Кроме того, принцу Чарльзу, который был дружен с Кеннетом Брана, это показалось неуважением. Из офиса Де Ниро было заявлено, что никакого неуважения и в помине нет — просто актер занят ночными съемками в новой картине Скорсезе «Казино». Тем не менее ущерб был уже нанесен — во всяком случае, в глазах кинематографической общественности, — и надежды на широкую популярность рухнули.

37. Еще одна подобная роль

«Нам всегда очень нравится работать вместе. Это всегда дает ощущение особого опыта. Неважно, удается фильм или нет, хорошо его принимают или не очень, но это всегда совершенно особый опыт. И если ты, по счастью, имеешь деньги для этого, то тебе больше нечего желать. Это не так, как работать с братом. У нас просто одинаковые ощущения, не буду настолько претенциозен, чтобы называть это художественным чутьем, но это творческие ощущения».

Это самое точное определение, которое способен дать Де Ниро своим уникальным отношениям с Мартином Скорсезе. Никогда еще в кинематографическом мире не существовало подобного сотрудничества между художниками, и навряд ли когда-нибудь будет. Эти двое шли плечом к плечу с того самого дня, как Скорсезе узнал в Де Ниро знакомого соседского паренька на вечеринке у Джея Кокса. Их последний фильм «Казино» — восьмой по счету за двадцать лет. Они делали другие фильмы с другими людьми, но всегда возвращались друг к другу.

«Казино» — это кульминация совместного творчества Скорсезе и Де Ниро, то, к чему они шли, начиная еще со «Злых улиц». «Лос-Анджелес таймс» называет его «картиной, где у Джонни Боя появляются крылья — крылья Икара». Фильм этот соединяет Скорсезе и Де Ниро с актером Джо Пеши и сценаристом Николасом Пилледжи, который написал в свое время «Славных парней». Трехчасовой эпический фильм является естественным продолжением «Славных парней» и заключительной частью трилогии, которая начинается со «Злых улиц».

Трудно себе представить, чтобы фильм одного из них, сделанный без участия другого, был бы того же уровня, как их совместная картина. Даже самый слабый из их фильмов, «Нью-Йорк, Нью-Йорк», сделан с ощутимым обаянием, проистекающим из их взаимоотношений. Еще лет пятнадцать на зад Стивен Спилберг сравнивал эту пару с противоположными и неразделимыми «инь» и «янь» китайской философии; Скорсезе — мыслит, Де Ниро — делает.

Сейчас режиссер говорит, что тогдашнее сравнение Спилберга очень близко к истине:

«Боб знает, как взяться за вещи, которые я хочу сделать. Думаю, ему нравится изображать эти аспекты характеров, и несомненно, он испытывает что-то вроде моментов катарсиса, когда ощущает эмоциональную правду. Звучит довольно

искусственно, но когда мы с ним работаем вместе, у нас в ходу фраза: «Это чувствуется точно». Если я его спрашиваю, правильно ли будет сделать так-то, он может мне ответить: «Э-э, это не чувствуется точно». А потом может сказать: «Да, да, это чувствуется точно». Такое трудно объяснить. Это словно его первичное ощущение как актера. И это очень интересно. А словами он вряд ли сумеет что-нибудь выразить».

В прошлом Де Ниро приходилось уговаривать и даже чуть не принуждать Скорсезе делать тот или иной фильм. Но по поводу «Казино», как говорит Скорсезе, у них было полное согласие.

«То, что было в характере персонажа, представляло огромный интерес для Боба, — утверждает режиссер. — Это было иначе, чем играть «наружу». Рофстейн держит себя под контролем и не дает волю своим эмоциям. Чем холоднее он будет, тем лучше он сможет почувствовать температуру игры, эмоционально оставаясь вне ее. Это очень привлекало Боба».

Нетрудно понять, почему Де Ниро, который распоряжался своей собственной жизнью уже лет с десяти, мог понравиться Рофстейн, человек, само существование которого зависит от умения владеть собой. Даже когда его жена угрожает бросить его и уехать с ребенком, он не теряет голову. И именно его самоконтроль держит его на вершине игры и позволяет избежать тех трагических последствий, которые постигают почти всех остальных героев фильма.

Подобно «Хорошим ребятам», сначала это была правдивая книга, которая затем трансформировалась в фильм. Пилледжи принялся изучать реальную историю профессионального игрока из Лас-Вегаса, Фрэнка Розенталя, «Левши». Уже тогда Де Ниро и Скорсезе обсуждали данный проект, но оба были заняты другими картинами. Но потом Скорсезе обратился к Пилледжи с просьбой написать сценарий до книги.

Де Ниро сыграл Левшу — Розенталя, по фильму Сэма Рофстейна — Туза, игрока, способности которого сделали его в Вегасе настоящей легендой. Он поднимается по лестнице успеха, делая миллионы для своих боссов, и в конце концов обзаводится собственным казино. Он женится на яркой холодной блондинке Джинджер Маккенна, которую играет Шарон Стоун. Этот брак обеспечивает ему достаточное доверие в местном обществе Вегаса, и его даже принимают в именитый клуб. Джо Пеши играет его старинного приятеля, Никки Сантаро, мафиози-вымогателя, который прибывает в город с целью рэкета и вскоре оставляет за собой цепочку трупов. В результате карьера и вся жизнь Рофстейна терпит полный крах, и он во всем винит жестокого Сантаро. Когда он решает вступить с Сантаро в противоборство,

дело заканчивается трагедией.

Хотя фильм может показаться больше рассчитанным на массовый успех, чем некоторые их ранние работы, «Казино» тем не менее сделано из того же сплава, что и «Злые улицы», «Бешеный бык» и «Славные парни». Рофстейн один отвечает за свое падение, так же, как Джонни Бой и Джейк Ла Мотта.

«Это самая старая история в мире, — говорил Скорсезе. — Это люди, которых влечет их гордыня, и они теряют свой рай на земле. Если бы они справились со своей задачей, все было бы хорошо. Никто ничего не потерял бы. Но процесс выходит из-под их контроля. Я думаю, из фильма можно больше почерпнуть, если следишь за тем, как кто-то поступает ошибочно и что из этого выходит. И когда люди сталкиваются в своем зле. Это словно своего рода катарсис».

Снимать «Казино» было тяжким занятием. Съемки продлились почти пять месяцев, и поскольку Скорсезе решил, что весь фильм будет снят на натуре, пришлось делать длительные ночные съемки. Найти где-нибудь местечко, которое выглядит как Лас-Вегас в 70-е годы (к которым отнесено действие фильма), почти невозможно, и наконец на Ривьере удалось отыскать уголок, да и то он соответствовал лишь в некоторые моменты затишья. Это означало, что Де Ниро вместе со всей съемочной группой надо было в течение целых полутора месяцев работать каждую ночь, когда на Ривьере спокойнее. И каждое утро в десять часов они должны были выметаться прочь, чтобы казино могло нормально осуществлять свою ежедневную задачу по освобождению игроков от их наличности.

Вообще говоря, Лас-Вегас никогда не останавливается, и вне досягаемости камеры и ночью продолжалась обычная игра. После съемок звукорежиссер прошел через все круги ада, удаляя из записи фоновый шум… Скорсезе даже помнит, как один раз прямо на монитор камеры упали пролетевшие через ползала игральные кости… Но и в эти напряженные часы съемок в казино стекались толпы заезжих трудяг и туристов посмотреть на «самого Де Ниро», «саму Шарон Стоун» и «самого Джо Пеши». Очень скоро воротилы Лас-Вегаса осознали, что у них появился еще один дополнительный козырь для привлечения посетителей, и они вывесили перед входом транспарант с надписью: «Роберт Де Ниро, Джо Пеши и Шарон Стоун снимаются внутри этого павильона!»

Де Ниро воспринимал эти помехи в работе и постоянное вторжение зевак с тем удовольствием, с каким всякий принял бы нахальное вмешательство в работу при почти невыносимых условиях… Его обычная клоунада на пару со Скорсезе теперь

поднялась на новый уровень, особенно в присутствии таких комедийных актеров, как Дон Риклз и Алан Кинг, которые также были в труппе. Особенно нелегко было Де Ниро парировать Риклзу, который играл простенькую роль подручного Туза — Рофстейна. Актер стал постоянной мишенью для колючих намеков комика, но Де Ниро оставался на удивление благодушен. Уже имея опыт управления целой съемочной группой на собственном фильме «Бронкская история», Де Ниро теперь понимал, что в трудных условиях некоторое количество шуток и юмора просто необходимо, неважно, от кого они исходят и в кого направлены… Надо полагать, что Скорсезе ни в коем случае не допустил бы подобного ерничества, если бы предварительно не обсудил этого приватно с Де Ниро.

Странным образом в фильмах Де Ниро — Скорсезе почти всегда присутствует яркая блондинка. На сей раз это была Шарон Стоун, а до того — Сибилл Шеперд в «Таксисте», Кэти Мориарти в «Бешеном быке» и Джессика Ланг в «Мысе страха».

Стоун была одной из множества известных актрис, которым давали читать роль Джинджер. У нее было две встречи с Де Ниро и Скорсезе, которые завершились, по ее мнению, ничем. А потом, к удивлению поклонников Скорсезе, да и всего Голливуда, Шарон вдруг получила эту роль. В прошлом в адрес актера и режиссера частенько высказывались обвинения в том, что они ведут себя как «итальянские бабники», но Шарон Стоун как будто не походила на роль их «жертвы». Тем не менее она привела в восторг бульварную прессу, неосторожно высказав мнение, что Де Ниро — самый лучший «целовальщик», которого она только встречала в жизни. Однако это заявление явно было просто костью, брошенной в пасть прессы.

«Я давно уже знаю Боба, он всегда такой чудесный джентльмен, — заявила она. — Работать с ним было здорово, но иногда, правда, картина напоминала нечто среднее между «Кто боится Вирджинию Вульф?» и «Хорошими ребятами». У нас было несколько солененьких сцен, вырезанных потом при монтаже, когда мы вдруг обрывали на середине и начинали пересмеиваться, потому что оба были «в отпаде».

Да, это, конечно, уже не тот Де Ниро, который оставался в роли на протяжении всего периода съемок. Трудно представить себе Трэвиса Бикла, который начинает хохотать посреди снимаемой сцены… Но это — всего лишь еще одно подтверждение тому, что с годами Де Ниро пришел к мысли о возможности притворства в игре… Однако Стоун, как и многие другие партнеры Де Ниро, ощущала превосходство его профессионализма и стремилась подтянуться до его уровня.

«Боб играет человека, которому эта женщина, моя героиня, часто действует на нервы. Она доводит его до исступления. И мне надо было быть посмелее, чтобы добиться этого. Я долгое время колебалась, как мне поступить. Я знала, что у меня есть некоторые способности, которые до сих пор я не имела возможности продемонстрировать. Но нам еще пришлось пройти немалый путь, прежде чем я поняла, что могу делать вещи, о которых раньше и подумать не могла… Думаю, я не только себя удивила, но и всех там».

Героиня Стоун постепенно скатывается к алкоголизму по ходу действия, и это тоже способствует крушению империи Рофстейна. Когда Скорсезе в период съемок «Последнего искушения Христа» попросили охарактеризовать свои картины, он сказал, что его фильмы — о грехе и искуплении. Но возмездие Тузу приходит разве что за грех гордыни. Гордыня, действительно, нередко предшествует падению.

«Казалось бы, дело в одной мелочи, которая все сводит на нет, — говорил Скорсезе в интервью «Лос-Анджелес таймс» о Рофстейне. — Действительно, вроде бы мелочь, но на самом деле — это его неспособность отдавать. В картине есть определенные сцены, где он должен уступить некоторым людям, но не уступает. За своим рабочим столом или в постели он всегда отказывается уступить. И людям остается только взять у него что-то силой. Гордыня — великий грех. Именно этот грех и создал Люцифера, ведь он сперва был ангелом, который затем возомнил, что может быть превыше Бога, и был низвергнут в Преисподню. До этого момента он был любимцем Бога, но решил, что может быть превыше всего. Мне очень интересен этот персонаж, у которого в каждом поступке на десять шагов впереди идет его гордыня. Это вроде той старой истории, которую вы готовы слушать снова и снова».

Работа со Скорсезе, казалось, снова оживила Де Ниро, как это было после «Славных парней». Закончив съемки «Казино», Де Ниро приступает к колоссальной задаче: он берется делать четыре фильма подряд, один из которых — в качестве продюсера, и вдобавок вскользь намекает на намерение быть режиссером в пятом. Следует сказать, что его выбор выглядел удачным, он наметил всех первоклассных режиссеров, с которыми раньше не работал.

После «Казино» Де Ниро опять «преступает» закон в следующем своем фильме «Схватка». Картина сделана режиссером Майклом Манном, снимавшим раньше культовые фильмы и заслужившим у критиков похвалы такими лентами, как

«Вор» и «Охотник за людьми», после чего сделал «забойный» телесериал «Полиция Майами» (в оригинале «Miami Vice») и кинохит «Последний из могикан».

В «Схватке» Де Ниро играет профессионального уголовника-главаря Нила МакКолея, который готовится передать «дело» в руки своего молодого протеже, которого играет Вэл Килмер. Возмездие приходит к МакКолею в облике бывалого полицейского Винсента Ханна, которого играет Аль Пачино. Де Ниро и Аль Пачино еще никогда не появлялись в одной сцене — во второй части «Крестного отца» у них не было общих сцен, — и перспектива увидеть их наконец вместе была невероятно соблазнительной, особенно для режиссера Манна.

«Меня спрашивают, трудно ли было сочетать их в одной сцене, и я спокойно, безо всякой драмы отвечаю: нет, — говорит Манн, словно слегка извиняясь. — Когда я начал размышлять над этим фильмом, я увидел его как дуэт и стал прикидывать пары актеров. Первыми я поставил Боба и Аль Пачино. Я послал обоим сценарии, и через пару недель они согласились. Они дружили вот уже двадцать лет и давно уже, похоже, искали возможность сделать что-нибудь вместе».

Впервые за долгое время Де Ниро снова углубился в подготовку к своей новой роли. Реального МакКолея Де Ниро не мог знать — сюжет фильма основан на истории 1963 года, когда знакомый Манна, чикагский детектив Чарльз Адамсон, преследовал и затем застрелил МакКолея. Но актер постарался сделать все, что в его силах, для того чтобы проникнуться атмосферой того мира, в котором ему предстояло играть. Он встречался с людьми этого сорта, толковал с их женами, ходил в тюрьмы и сумел набрать множество необходимых для исполнения деталей.

Никогда еще Де Ниро не выглядел так поразительно, притягательно и красиво, как в картине «Схватка». Во всех сценах он изысканно одет и стильно подстрижен. А вот как, по словам Манна, Де Ниро пришел к изображению этого персонажа:

«Это процесс накопления деталей в натуралистическом стиле. То, как у него стоит воротничок и приколот галстук на белоснежной рубашке, — все черточки персонажа несут в себе экспрессию. То есть «я знаю, кто мой персонаж, и мне понятно, что он будет носить *такую* рубашку и *так*». Это достаточно второстепенные черточки, но если человек сидит в тюрьме и ограничен четырьмя стенами камеры, ему еще сильнее хочется хоть чем-нибудь выразить свою индивидуальность. Часто это стремление ищет выхода в одежде, где все должно быть безупречно, и еще в прическе. На нее тоже обращается огромное

внимание… Впрочем, те же самые замашки проявляются и у определенных ребят с улиц. Нам нужно было «увидеть» одежду и прическу Боба, и мы много времени общались с ними. Один из этих ребят был скандально известным грабителем, которого выпустили под поручительство. Но если вы войдете в его относительно скромную, небольшую квартирку, там все в таком блестящем порядке, что просто диву даешься. Фильм наш снят про человека, который долгое время пробыл в тюрьме, так что такие детали нам были нужны. И эти значимые реальные детали Боб собирает и откладывает внутри себя, как осадочную породу».

Во время съемок «Схватки» говорили, что Манн намеренно не сводит на съемочной площадке Де Ниро и Аль Пачино, чтобы раздразнить зрителей, ожидающих их дуэта. Но сам Манн утверждает, что это не так, что оба они достаточно хорошие актеры и давно снимаются, поэтому нет необходимости держать их врозь только потому, что их герои ненавидят друг друга. У них всего одна общая сцена с диалогом, и потому никакой нужды их разделять попросту не было — ведь они практически не появлялись на съемочной площадке одновременно.

Пограничная сцена в «Схватке» войдет в книги по истории кино. Это встреча героев Аль Пачино и Де Ниро в кафе. Можно считать эту сцену драматическим эквивалентом дуэта Джина Келли и Фреда Астера в «Бэббите». Когда сцена была наполовину отснята, Манн заметил, что члены съемочной группы, которые повидали уже все, взволнованы совместной сценой двух больших актеров.

В этой сцене происходит следующее. Ханна взял МакКолея под наблюдение. Он останавливает его и приглашает выпить по чашке кофе. В пустом кафе два главных героя заключают временное перемирие и заявляют о своем обоюдном уважении друг к другу.

Сцена была снята за тринадцать дублей.

«Когда мы сделали девятый дубль, я понял, что это именно то, что нам нужно, — вспоминает Манн. — Я чувствовал, что мы сделали все возможное, и я был удивлен, когда почувствовал вдруг необычайную и приятную расслабленность, словно наконец сделано было самое главное в этом фильме. Но я отснял еще четыре дубля, потому что хотел иметь какой-то выбор. В одиннадцатом дубле были такие нюансы и сочетания, которые просто невозможно описать словами. И в окончательный монтажный вариант я взял в основном куски из этого дубля. Я снимал одновременно два лица, что очень трудно технически, поскольку лица в этой сцене даются крупным планом, и самое главное тут — язык жестов и движений… Боб в какой-то момент

бросает вдруг быстрый взгляд в сторону, словно хочет избежать встречи с глазами Аля, потом все-таки смотрит на него, уже с долей агрессии, а Аль, вместо того чтобы откинуться назад, тоже выдвигается вперед. Это было подобно тому, как два внимательных музыканта разыгрывают сложный дуэт, и я не хотел упустить из их музыки ни одной ноты».

Студия хотела бы, чтобы в фильме были еще сцены между Де Ниро и Аль Пачино, но Манн настоял на своем: именно одной такой сцены требует сюжет. И он оказался прав.

В последний раз, когда Де Ниро столкнулся с серьезным партнером в сцене для двоих — с Джеком Николсоном в «Последнем магнате», — он проиграл. В «Схватке» Де Ниро владеет всей ситуацией. Пачино остается только вскрикивать и крякать, как бы изображая неуравновешенную натуру своего персонажа. Де Ниро же демонстрирует мощную и вполне осознанную игру, которая словно вбирает в себя энергию от всего, что есть на экране. И глаза зрителя остаются прикованными к нему так, как этого не было уже много лет. В результате это исполнение стало одной из лучших экранных ролей Де Ниро.

Как бы удачно Де Ниро не снялся в фильме «Схватка», съемки еще раз подтвердили его давнее замечание, что он ездит в Лос-Анджелес, только если ему оплачивают дорогу. Как только съемки были закончены, он выехал из дома, который снимал на это время, и вернулся в Нью-Йорк. Там ему предстояло появиться в следующем фильме и столкнуть с мертвой точки еще один проект «ТрайБеКа».

Роман Лоренцо Каркатерра «Спящие» — одна из самых противоречивых книг, изданных за последние годы. Это история четырех нью-йоркских подростков, помещенных в исправительное заведение штата. Но именно с этого и начинается трагедия. Подростки систематически подвергаются изнасилованиям и измывательствам охранников. В дальнейшем двое их этих ребят, ставшие профессиональными уголовниками, случайно встречают в баре одного из своих мучителей и расправляются с ним. Двое других — адвокат и журналист договариваются о том, чтобы взять это дело под свою опеку и таким образом спустить все на тормозах.

Картина собрала целое созвездие выдающихся актеров — Брэд Питт, Кевин Бэкон, Дастин Хоффман и Роберт Де Ниро. Режиссер Бари Левинсон уговорил Де Ниро сыграть небольшую, но ключевую роль священника, вокруг которого закручивается все дело. Сценарий подсказал сцену между Де Ниро и Хоффманом. Де Ниро был рад работать в Нью-Йорке, но значительно меньше

удовольствия ему доставили фотографии, где он был запечатлен в пастырском воротничке и с весьма «мирского» вида громилой-телохранителем, который отпихивает от него толпу поклонников…

Противоречивость «Спящих» прежде всего в том, что Каркатерра клялся, будто события романа вовсе не вымышлены, но упорно скрывал источники своей информации даже от Де Ниро.

«Я все время повторял, что не раскрою личность этих людей, это было мое обещание им, — рассказывает Каркатерра. — Но это не останавливало Де Ниро, и он снова и снова требовал от меня познакомить его с «отцом Бобби».

Хотя его роль в «Спящих» даже нельзя назвать ролью второго плана, она дала Де Ниро повод вернуться в Нью-Йорк, где он смог начать работу над фильмом «Комната Марвина», где он выступал исполнительным продюсером. В этой ленте на семейные темы он встретился со своими партнерами по картине «Жизнь этого парня» Эллен Баркин и Леонардо Ди Каприо. Теперь, оказавшись в Нью-Йорке, Де Ниро словно потерял внутреннее равновесие и снова стал участником драмы в реальной жизни, которая была не менее волнующей, чем его кинороли…

В октябре 1995 года ему было предъявлено обвинение в нападении, после того как он, по сообщениям, расквасил нос одному видеооператору. Джозеф Лигье, видеооператор, утверждает, что Де Ниро схватил его за волосы и ударил по носу, когда тот пытался сфотографировать его около «Боуери Бар». Де Ниро покорно отдался в руки полицейским, которые препроводили его в участок, сняли отпечатки пальцев и предъявили обвинение в антиобщественном поведении. В следующем месяце ему надлежало явиться в суд и давать ответ по предъявленному обвинению. Однако через несколько дней с Де Ниро связался адвокат Лигье и сказал, что его клиент готов забрать свой иск, если Де Ниро передаст ему 150 тысяч долларов.

Де Ниро согласился передать деньги, но сам обратился в полицию. Те были заинтересованы в привлечении Де Ниро в качестве «подсадной утки» для ареста Лигье…

Де Ниро чинно прибыл на оговоренное место встречи в длинном лимузине с НО тысячами долларов в багажнике — поскольку Лигье согласился снизить сумму. Лигье сел в машину, Де Ниро показал ему деньги, и они поехали. Лигье полагал, что они отправляются в офис прокурора Манхэттена, где ему предстоит забрать назад свой иск. Но Лигье не знал, что в лимузине установлены прослушивающие устройства и сыщики

слышат каждое слово. Когда они прибыли к прокурору, Лигье задержали и допросили по подозрению в вымогательстве.

Лигье оказался из тех, которые специализируются на подготовке провокаций против знаменитых людей, вовлекают их в какие-нибудь стычки, снимают все это и продают для «жареных» теленовостей. Обвинения против Де Ниро рухнули за недостатком улик.

Впоследствии полиция очень одобрила участие Де Ниро в этом деле. Один детектив выразился в том смысле, что Де Ниро был «очень деловой» и провернул всю операцию с таким пылом, словно в одном из своих фильмов…

Суматошная жизнь Де Ниро продолжалась, он начал сниматься в фильме «Фанат», режиссером которого был англичанин Тони Скотт. Здесь актер попал примерно в тот же жанр, что и в «Короле комедии», исполняя роль фаната бейсбольного игрока. Но Скотт, за плечами которого были такие фильмы, как «Абсолютное оружие» и «Малиновый прилив», намеревался интерпретировать этот материал совсем иначе, нежели Скорсезе. В самом начале съемок у Де Ниро чуть было не произошло столкновение, но на сей раз не с человеком, а с поездом… Он мчался на джипе наперерез подъезжающему поезду. Железнодорожники попытались его задержать и образумить, но он, как сообщается, крикнул им только: «Едрить вас, я же при исполнении!» Позже его допрашивала полиция, но никаких действий не предприняла…

После окончания «Фаната» Де Ниро стал намекать, что не прочь побыть режиссером еще раз. У Чаза Палминтери был проект, который они могли бы раскрутить вместе, учитывая успех «Бронкской истории». Но в тот момент Де Ниро был связан с проектом фильма «Братья Митчелл». Картина основана на реальной истории двух братьев, которые основали в Соединенных Штатах целую порноимперию, но потом один убил другого.

Если Де Ниро будет играть, то он вряд ли возьмется за режиссуру. В настоящее время[9] существует и вероятность того, что Де Ниро будет режиссером и сыграет в картине с бюджетом в 60 миллионов долларов — киноверсии «Моби Дика». Кроме того, он намеревается сыграть одну из главных ролей, вместе со Сильвестром Сталлоне, в полицейской драме «Копленд» («Copland» — дословно «Мир полиции» [«Полицейские»]).

Съемки «Фаната» начались 21 октября 1995 года, за день до того, как Де Ниро снова стал отцом, причем при самых необычных обстоятельствах.

Когда они жили с Туки Смит, у них не было более горячего

желания, чем заиметь собственного ребенка. Поскольку это не удалось сделать естественным образом — у Туки был выкидыш, — они попытались удочерить девочку, мать которой умерла от СПИДа. Оба были уверены, что Туки не может выносить ребенка. Однако теперь, через три года после того, как их отношения были прерваны, они стали родителями двух мальчиков-близнецов. Дети были рождены путем оплодотворения в пробирке и выношены суррогатной матерью. Оплодотворенная яйцеклетка была помещена в матку некоей неизвестной женщины. Мальчики появились на свет 20 октября 1995 года, но известие об этом появилось лишь через две недели. Тот факт, что они стали родителями, впрочем, не означал, что Де Ниро и Смит снова соединятся.

«Де Ниро и Смит будут продолжать свою профессиональную и личную жизнь раздельно, — заявил представитель Де Ниро Стэн Розенфельд. — Они надеются совместно исполнять родительские обязанности в отношении детей».

Де Ниро оказался в центре очередного скандала. В то время, когда Голливуд упрекали в разложении традиционных семейных устоев, поступок Де Ниро с искусственным оплодотворением и суррогатной матерью при отсутствии брака выглядел просто как плевок в лицо общепринятым правилам поведения. Его упрекали в подрыве традиционных устоев, поскольку он решил с помощью искусственных приемов сделать матерью женщину, с которой не пожелал даже жить вместе. В то же время его бывшая жена Дайан Эбботт заявила, что Де Ниро является прекрасным отцом своим детям.

Но все-таки Де Ниро поступил с двумя своими близнецами так же, как и с Рафаэлем, так же, как в свое время поступили с ним самим, — он оставил их в семье без отца. Видимо, собственный опыт навсегда вызвал в нем предубеждение против семейной жизни. Вероятно, он полагает, что дети способны прекрасно вырасти и без того, чтобы он постоянно был у них под боком.

Та критика, которой он подвергся, вполне соответствует тому имиджу, который Де Ниро избрал для себя. Он всегда ставил себя в положение постороннего в Голливуде. Он — человек вне системы. Он живет по своим собственным правилам и на своих условиях. В такой позиции, безусловно, есть элемент позы. Никто не может быть настолько взбалмошным, насколько нас пытается убедить Де Ниро — иначе никто в целом мире не смог бы с ним сработаться… Многое из того, что мы знаем о нем, существует лишь как экранный образ. Голливуд, вероятно, будет к нему снисходителен, как снисходителен ко всем, кто умеет делать свою

работу. Правда, работа Де Ниро скорее приносит студиям похвалы критиков и уважение в художественном мире, чем деньги в кассу. Но Голливуд готов смириться с этим, тем более что последние фильмы Де Ниро — «Казино» и «Схватка» — сумели принести немалую прибыль, а следом идут другие его проекты…

Вот почему Де Ниро и Аль Пачино — другой голливудский «посторонний» — в 1995 году вышли на подиум, чтобы вручать «Оскара» в номинации на лучшую картину. Несмотря на свои давние двусмысленные замечания по поводу «Оскара», Де Ниро показал, что умеет играть по предложенным Голливудом правилам, и потому Голливуд готов принять его в свои объятия. И человек, слишком застенчивый для того, чтобы добиваться представления на «Оскара», теперь бестрепетно вышел перед огромной аудиторией, держа в руках самый важный для всего кинобизнеса конверт… Голливуд осыпал его благословениями, и Де Ниро уже достаточно стар и спокоен, чтобы принять их.

«Надо держаться и идти вперед, — говорил он как-то раз о своем выборе профессии. — Один фильм может пройти хорошо, в том смысле, что его посмотрит много людей, другой — не так хорошо, в том же смысле. Самое главное — это процесс. Вы делаете кино, потому что любите его, вы чувствуете, что эти фильмы важны и вы хотите стать их частью… Мне посчастливилось быть в кино и получить за это хорошие деньги. И мне не на что жаловаться».

Эпилог

Колдунья мертва. Дороти и ее друзья убили Злую Колдунью Запада и направлялись теперь назад, в Изумрудный город, чтобы вступить в борьбу с Великим и Могучим Озом. Наверное, теперь он выполнит свое обещание и даст им желаемое.

В Изумрудном городе они вошли в замок Великого и Могучего Оза. Им было страшно, но была у них теперь волшебная палочка Колдуньи, которая помогала им. В главном зале взметнулись столбы яркого пламени и заклубился черный дым, сквозь который лишь с трудом можно было разглядеть голову Великого и Могучего Оза.

— Я не верю своим глазам! — пророкотал голос в огромном зале. — Как вы сумели вернуться?

Так спрашивал их властитель Изумрудного Города.

Они стояли у входа — Трусливая Ворона, Лев, Дороти, Железный человек и маленький Тот, — и дрожали от страха. Дороти собрала всю свою смелость и шагнула вперед. Тоненьким голоском она объявила, что они убили Злую Колдунью, как того и требовал Оз. Теперь она хотела отправиться домой, а чтобы ее друзьям дали сердце, мозги и смелость — кому чего не хватало, — которые им обещали. Она крепко сжимала в руке волшебную палочку как талисман, чтобы пред остеречься от коварства Великого Оза…

— Не так быстро, не так быстро! — прогремел Оз. — Мне

надо немного подумать над этим! Идите и возвращайтесь завтра!

Этого было слишком даже для Дороти.

— Нет, я хочу домой! — вскричала она, голос ее дрожал от негодования. Ее друзья стали плечом к плечу с нею и тоже стали требовать свое.

— Не выводите из себя Великого и Могучего Оза! — снова пророкотал голос. — Я же сказал, приходите завтра!

И друзья, вместе с Дороти, поникли и стали отступать…

Маленький песик Тот так перепугался, что стал метаться в поисках укрытия и неожиданно заскочил за занавес.

— Так вы что же, хотите прогневить Великого Оза?! — снова прогремел голос. На сей раз он, впрочем, сопровождался шорохом отодвигаемого занавеса.

И тут Тот выбежал из-за занавеса, отодвинув его окончательно. А за занавесом сидел немолодой человек, дергал за ниточки, поворачивал колесики и говорил в микрофон, чтобы передать свой усиленный голос в зал… Дороти и ее друзья

увидели человека, и тот сразу же понял, что его увидели.

— С вами говорил Великий Оз! — продолжал он упорствовать, но теперь он забыл про микрофон, и голос его прозвучал довольно жалко. Он суетливо задернул занавес опять.

— Не обращайте внимания на того человека за занавесом! — свирепо приказал он в микрофон. — С вами говорил Великий Оз!

Но было поздно. Дороти, ее друзья и весь зрительный зал уже поняли, в чем дело. Великий и Могучий Оз был все-таки человеком. Несмотря на все громы, молнии и страшные угрозы, это был просто человек. Человек, способный на великие дела в свое время, но при этом — всего лишь человек, со своим достоинством, своими заблуждениями, своими странностями — как и каждый из нас…

notes

Примечания

1

Лофт — квартира на последнем этаже дома.

2

Джон Дьюи — американский педагог и теоретик педагогики, который разработал теорию «разрешительного воспитания».

3

Категория «В» — по принятой в США градации кинолент, художественные фильмы, которые не подлежат запрету на просмотр для подростков в присутствии родителей.

4

Вуайеризм — психическое отклонение, выражающееся в болезненном наслаждении от подглядывания за другими, преимущественно раздевающимися людьми противоположного пола.

5

Имеются в виду «черные списки», куда в период маккартизма и так называемой «охоты на ведьм» в США включались лица, неблагонадежные в политическом отношении, прежде всего артисты, ученые, писатели и прочие.

6

Бастер Китон — известный комик раннего американского кино.

7

«Дело О-Джей Симпсона» — нашумевшая в Соединенных Штатах судебная история (1992–1997) с обвинением темнокожего актера и спортсмена миллионера О-Джей Симпсона в убийстве своей бывшей жены и ее друга. Несмотря на наличие веских улик в пользу виновности Симпсона, жюри присяжных, состоящее преимущественно из темнокожих, признало его невиновным. Это вызвало шок среди американской общественности, поскольку вина Симпсона казалась неоспоримой. Впоследствии родители убитых предъявили Симпсону гражданский иск «за причиненный вред» и, парадоксальным образом, в начале 1997 года выиграли многомиллионное гражданское дело — при проигранном уголовном. Является примером, с одной стороны, независимости суда присяжных, а с другой — противоречивости американского уголовно-процессуального законодательства. — *Примечание переводчика*

8

Кондоминиум — форма собственности на недвижимость, когда ранее арендуемые квартиры продаются каждая в собственность жильцов, вследствие чего весь дом целиком становится совместной собственностью владельцев квартир; это приблизительный аналог жилищного кооператива в России.

9

На начало 1996 года.